

O CANTO DO CISNE NO RETORNO DO EU AO ATO DA ESCRITA

**Estudo comparativo dos testemunhos de José Cardoso Pires e de
José Luis Sampedro**

Rosa Maria Da Silva Candeias Tavares Duarte

**Trabalho de tese do Curso de Doutoramento em Línguas,
Literaturas e Culturas, Especialidade em Estudos Literários
Comparados**

Março de 2015

O CANTO DO CISNE NO RETORNO DO EU AO ATO DA ESCRITA

**Estudo comparativo dos testemunhos de José Cardoso Pires e de
José Luis Sampedro**

Rosa Maria Da Silva Candeias Tavares Duarte

**Trabalho de tese do Curso de Doutoramento em Línguas,
Literaturas e Culturas, Especialidade em Estudos Literários
Comparados**

Março de 2015

Tese apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de
Doutor em Línguas, Literaturas e Culturas, área de especialização em Estudos Literários
Comparados, realizada sob a orientação científica da Professora Doutora Maria
Fernanda de Abreu

[DECLARAÇÕES]

Declaro que esta tese é o resultado da minha investigação pessoal e independente. O seu conteúdo é original e todas as fontes consultadas estão devidamente mencionadas no texto, nas notas e na bibliografia.

A candidata,

Lisboa, de de

Declaro que esta tese se encontra em condições de ser apreciada pelo júri a designar.

A orientadora,

Lisboa, de de

Aos meus dois filhos, Artur e Daniel...

«A memória previne o futuro»

António Pedro Vicente, na sua homenagem na
Gulbenkian

«Nós, homens do conhecimento, não nos conhecemos; de
nós mesmo somos
desconhecidos.»

Nietzsche, *Genealogia da Moral: uma
polémica*

«Estou lúcido, como se estivesse para morrer»

Álvaro de Campos, *Tabacaria*

«A memória é a consciência inserida no tempo.»

Citações e Pensamentos de Fernando Pessoa

«Todo o texto escrito é autobiográfico: do contrário, seria plágio»

Augusto Boal

«O artista é o antropólogo do futuro»

Anónimo

AGRADECIMENTOS

À Professora Doutora Maria Fernanda de Abreu, por nunca ter deixado de acreditar, pela paciência inesgotável, por todo o apoio, elucidações, comentários, ajuda, incentivo, confiança e amizade. O meu mais profundo reconhecimento pelo seu Saber.

Aos meus familiares mais chegados, sobretudo o apoio incondicional e carinho manifestado pelo Artur e pelo Daniel.

Àqueles que, à sua maneira, estiveram e estão sempre presentes e me acompanharam nesta minha jornada.

A todos os escritores e artistas que me inspiraram e continuam a inspirar.

À cultura e à arte, em geral, que me salvam um pouco todos os dias.

O canto do cisne no retorno do eu ao ato da escrita, estudo comparativo dos testemunhos de José Cardoso Pires e de José Luis Sampedro

Rosa Maria da Silva Candeias Tavares Duarte

RESUMO

Este trabalho com o título «O Canto do Cisne no Retorno do Eu ao Ato da Escrita» é um estudo comparativo que pretende investigar o fenómeno da criatividade literária na primeira pessoa, de um universo literário não convencional devidamente identificado, de acordo com a matriz dos testemunhos selecionados.

O *corpus* principal do trabalho são dois livros de natureza biográfica, de dois escritores ibéricos, cujo propósito é testemunhar na primeira pessoa a experiência limite causada por grave fragilidade física. Não obstante o problema diagnosticado, os dois autores puderam, a seu tempo, pôr à prova a própria recuperação física e o estado de capacidade literária ao retomarem o ato da escrita para testemunharem com intimidade confessional a inevitabilidade do ato da escrita de escritores com percurso sério feito, no limite da precariedade da existência humana. A atividade literária dos autores é a sustentação indagativa para a fase adiantada de maturidade interpretativa revelada no *corpus* escolhido. José Cardoso Pires e José Luis Sampedro são dois “cisnes” que puderam e souberam “cantar” a conquista, ainda que temporária, sobre a morte, explicando com lucidez, cada um a seu modo, a sua experiência de finitude física, diria que em nome de todos os que, em situações análogas, gostariam de o ter feito; numa vontade exponenciada pela experiência do desconhecido, como o filósofo Paul Ricoeur que procurou testemunhar na sua escrita a experiência na primeira pessoa da finitude em estado de moribundo.

A contribuição original deste trabalho para o conhecimento não se confina ao levantamento e análise comparativa dos testemunhos pessoais destes escritores de renome e de subida atividade sobre a necessidade vital e inventiva de escrever, nem tão pouco ao valor documental literário dos mesmos para a compreensão do fenómeno da atividade criativa, com e para as outras áreas do saber; remete também para o universo subsequente à receção das suas obras, às reações literárias e públicas envolventes, a depoimentos sobre o fenómeno do ato da escrita literária e à importância para o fenómeno da palavra escrita para a autopreservação física, intelectual, social e afetiva.

A seleção do *corpus* de autores latinos contemporâneos foi feita de acordo com a contemporaneidade e a proximidade geocultural de ambos. Embora estes escritores não se conhecessem, a que tudo indica pessoalmente, tinham um importante amigo comum, José Saramago, com o qual partilhavam os mesmos ideais de justiça social. São dois altos representantes das literaturas portuguesa e espanhola conscientes da importância da cultura vizinha. Como o foram José Saramago e Miguel Unamuno.

PALAVRAS-CHAVE: Discurso mnésico, (auto)biografia, criatividade, comparativismo, consciência, multidisciplinaridade.

The swan song in the return of the self to the act of writing, a comparative study of the testimonies of José Cardoso Pires and José Luis Sampedro

Rosa Maria da Silva Candeias Tavares Duarte

ABSTRACT

This work entitled “The Swan Song in the Return of the self to the Act of Writing” is a comparative study that aims to investigate the phenomenon of literary creativity in the first person, of a properly identified unconventional literary universe, according to the matrix of selected testimonies.

The main *corpus* of this work are two books of biographical nature from two Iberian writers whose purpose is to witness in the first person the extreme experience caused by severe physical frailty. Notwithstanding the problem diagnosed, both authors could, in time, test their own physical recovery and their state of literary ability to resume the act of writing to testify with confessional intimacy the inevitability of the writing act to writers with serious experience, all within the limits of the precariousness of human existence. The literary activity of the authors is the speculative support for the early phase of interpretative maturity revealed in the chosen *corpus*. José Cardoso Pires and José Luis Sampedro are two "swans" that could and knew how to "sing" the conquest, albeit temporary, on death, by lucidly explaining each in their own way, their experience of physical finitude. I would risk to say that many in similar situations would also like to have done the same; a desire exponentiated by experiencing the unknown, as the philosopher Paul Ricoeur who sought to testify in his writings the first person experience of finitude in a moribund state.

The original contribution of this work is not confined to the survey and the comparative analysis of the personal testimonies of these renowned writers and their rising activity on the vital and inventive need to write, nor to the literary value of these for understanding the phenomenon of creative activity, with and for other areas of knowledge; it also refers to the subsequent universe of feedback on their work, from literary reactions and public engagement, to statements on the phenomenon on the literary act of writing and the importance of the written word for physical, intellectual, emotional and social self-preservation phenomena.

The selection of the *corpus* of contemporary Latin authors was made according to the present-day and geocultural proximity of both. Although these writers never met, to all appearances they had an important mutual friend, José Saramago, with whom they shared the same ideals of social justice. They are two senior representatives of Portuguese and Spanish literature, aware of the importance of the neighboring culture, just as José Saramago and Miguel Unamuno were.

KEYWORDS: mnesic speech, (auto)biography, creativity, comparativism, consciousness, multidisciplinary.

El canto del cisne en el retorno del yo al acto de la escritura, un estudio comparativo de los testimonios de José Cardoso Pires y José Luis Sampedro

Rosa Maria da Silva Candeias Tavares Duarte

RESUMEN

Esta obra titulada "El Canto del Cisne en el Retorno del Yo al Acto de la Escritura" es un estudio comparativo que tiene como objetivo investigar el fenómeno de la creatividad literaria en primera persona, de un universo literario convencional debidamente identificado, de acuerdo con la matriz de testimonios seleccionado.

El *corpus* principal de este trabajo son dos libros de naturaleza biográfica de dos escritores ibéricos, cuyo propósito es dar testimonio en primera persona de la experiencia límite causada por la fragilidad física grave. No obstante el problema diagnosticado, ambos autores podrían, a su tiempo, poner a prueba su propia recuperación física y su estado de habilidad literaria para reanudar el acto de escribir para declarar con intimidad de confesionario la inevitabilidad del acto de escribir para escritores con seria experiencia, en el límite de la precariedad de la existencia humana. La actividad literaria de los autores es el apoyo especulativo de la fase temprana madurez interpretativa revelada en el *corpus* elegido. José Cardoso Pires y José Luis Sampedro son dos "cisnes" que podrían y sabían cómo "cantar" la conquista, aunque temporaria, sobre la muerte, por lúcida explicación de cada uno a su manera, cuyas experiencias de finitud física. Me arriesgaría a decir que muchos en situaciones similares también habría gustado hacer lo mismo; un deseo exponenciado por la experimentación del desconocido, como el filósofo Paul Ricoeur que trató de dar testimonio en sus escritos de la experiencia en la primera persona de la finitud en un estado moribundo.

La contribución original de este trabajo no se limita a la encuesta y el análisis comparativo de los testimonios personales de estos escritores de renombre y su creciente actividad en la necesidad vital y creativa para escribir, ni al valor literario de estos para entender el fenómeno de la actividad creativa, con y para otras áreas del conocimiento; también se refiere al posterior universo receptivo de su trabajo, de reacciones literarias y compromiso público, a las declaraciones sobre el fenómeno del acto literario en la escritura y la importancia de la palabra escrita para los fenómenos de auto-preservación físicas, intelectuales, emocionales y sociales.

La selección del *corpus* de autores latinos contemporáneos se hizo de acuerdo con la proximidad geocultural y temporal de ambos. Aunque estos autores nunca se hayan conocido, tenían un importante amigo en común, José Saramago, con quienes compartían los mismos ideales de justicia social. Son dos altos representantes de la literatura portuguesa y española, conscientes de la importancia de la cultura vecina, al igual que José Saramago y Miguel Unamuno fueron.

PALABRAS CLAVE: discurso mnésico, (auto)biografía, creatividad, comparatismo, conciencia, multidisciplinaridad.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	1
CAPÍTULO 1 - Questões filosóficas, estéticas e literárias nos estudos.....	12
comparados.....	12
1.1. A Literatura Comparada.....	15
1.2. Considerações sobre a realidade: do olhar à escrita	20
1.3. A criatividade.....	26
CAPÍTULO 2 - <i>E Agora, José?</i> e <i>Escribir para Vivir</i>	37
2.1. Entre o escritor e a sua escrita	37
2.2. Testemunhos de Olga Lucas e Ana Cardoso Pires.....	47
2.3. <i>Desde la Frontera</i>	58
CAPÍTULO 3 - O retorno do eu ao ato da escrita.....	67
3.1. Para um estudo comparativo da obra de José Cardoso Pires <i>De Profundis, Valsa Lenta</i> e <i>Monte Sinai</i> de José Luis Sampedro	67
3.2. A receção destas obras	69
3.3. A ciência e o texto	83
3.4. A memória ao serviço da narrativa	100
3.5. O riso branco e a ironia da morte	110
3.6. Da música e da literatura	123
3.7. A lucidez na experiência da criatividade do eu	129
CAPÍTULO 4 - Outro estudo comparativo de narrativas do eu, <i>De Profundis, Valsa Lenta</i> de José Cardoso Pires e <i>Vivir para Contarla</i> de Gabriel García Márquez	133
CONCLUSÃO	144
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	148
ANEXOS	159

ANEXO 1. Reprodução selecionada dos documentos inéditos em suporte papel sobre o <i>Monte Sinai</i>	159
ANEXO 2. 3 Caixas de CDs que acompanham este trabalho, mas em separado:	159
ENTREVISTA (1) - CD áudio com a gravação da entrevista ao escritor Urbano Tavares Rodrigues	159
ENTREVISTAS (2) - CD áudio com as gravações da entrevista a Olga Lucas e da entrevista a Ana Cardoso Pires.....	159
CD de reprodução da carta de onze páginas de João Lobo Antunes a José Cardoso Pires (do espólio na BN), publicada como prefácio.....	159

INTRODUÇÃO

«A escrever sobre o seu período de ausência, o escritor resgatou-se enquanto aquilo que é, aquilo que faz a sua identidade[...] não há mais eloquente vitória sobre a doença do que escrever sobre ela. (Suspeito mesmo que é esse um dos objectivos da escrita: vencer o mal, escrevendo-o.)» (Rui Zink, “Valsa Lenta, Tempo de Escrita, Tempo de Vida”, texto apresentado na UNL, 1997)

O tema central deste trabalho não é a morte. Nem a doença. Pretende ser o estudo de interpretação e compreensão do fenómeno da atividade da escrita testemunhada na primeira pessoa, cujo *corpus* principal são dois textos autobiográficos de escritores ibéricos que revelaram uma desenvolvida consciência da natureza humana, pela vivência aliada ao exercício de observação e de escrita, e exponenciada com a “viagem” inesperada ao limite da vida. A fragilidade física do autor engrandece-se quando a escrita começa. Exímios escritores, quais cisnes amadurecidos para o seu canto literário, ao melhorarem o estado de saúde, puderam pôr a sua experiência ao serviço da melodia das palavras, cujos textos aqui estudados são únicos e irrepetíveis numa etapa derradeira das suas vidas.

O propósito do sentido da metáfora da viagem serve aqui tão somente para remeter para a ideia de que todo aquele que vive encontra-se em viagem e desse modo vai crescendo no seu percurso com o outro; enquanto anda nesse “vai-e-vem” da vida, fica a cada momento diferente, senão melhor. Parte, e ao regressar com memória, já ganhou nova(s) experiência(s) de si. O ato da escrita pretende, pois, aqui ser encarado como a viagem por excelência que o eu empreende à vida cíclica ou em espiral vivida e representada, num crescendo constante. Um cais de partida e de chegada. Por isso, quem escreve deposita na escrita tudo o que tem e o que é. É, pois, o lugar mais confluyente e universal na sua intenção existencial. E a literatura ama e conversa com qualquer leitor. Sem distinção de credo, raça ou condição. Não obstante o seu alto estatuto patrimonial incalculável.

A literatura, que é a arte casada com o pensamento e a realização sem a mácula da realidade, parece-me ser o fim para que deveria tender todo o esforço humano, se fosse verdadeiramente humano, e não uma superfluidade do animal. [...] Os campos são mais verdes no dizer-se do que no seu verdor. As flores, se forem descritas com frases que as definam no ar da imaginação, terão cores de uma permanência que a vida celular não permite. (F. PESSOA, 2006:55)

De Profundis, *Valsa Lenta* e *Monte Sinai* são metáforas do canto do cisne-escritor, à semelhança da última obra de Franz Schubert, em 1828, a *Schwanengesang*, que representa o auge de consciência do artista, na pessoa do compositor fisicamente debilitado, inspirado precisamente no sentimento de aproximação da sua morte.

O canto do cisne, como se sabe, é um tópico que remonta à antiga e falsa crença sobre o cisne-branco tido como mudo, mas que pôde cantar uma bela e triste canção antes de morrer. Tanto para Schubert como para José Cardoso Pires ou José Luis Sampedro, em áreas próprias, a sua ação criativa é dificultada ou mesmo impedida por problemas graves de saúde.

Na sequência do pressuposto vital aqui atribuído à arte para a existência do homem, o fundamento estruturante desta tese é: “a ciência descreve as coisas como são; a arte, como são sentidas, como se sente que são” (Fernando Pessoa). Quando se olha uma flor, por exemplo, reage-se à sua beleza e só depois, eventualmente, se pensa na sua existência biológica. E a beleza das palavras está aqui também no seu contributo simbólico narrativo, como a antiga lenda pigmeia que conta que um menino, ao andar pela floresta, descobre um pássaro com um canto muito melodioso e, deveras encantado, apanha-o e leva-o para casa. O pai do menino, para não ter de procurar alimento para aquele aparente pássaro vulgar, e mesmo depois de o ouvir cantar maravilhosamente, decide matá-lo. Ao tirar a vida ao pássaro, o senhor matou a música e, sem o prever, matou-se a si mesmo.

A utilização de conceitos mais ou menos simbólicos, técnicas e materiais para a expressão artística e a indagação no mundo atual são beneficiários dos avanços científicos e tecnológicos. E o contrário também é verdade. A chamada medicina narrativa, por exemplo, fundada por Rita Charon, é praticada com a sensibilidade narrativa para reconhecer e interpretar a doença do ponto de vista do doente.

Há muito para descobrir e aprender no mundo que nos rodeia. E provavelmente não chegaremos a saber explicar todos os fenómenos físicos, sociológicos, religiosos, económicos, artísticos, políticos... A história vai-se fazendo pela interpretação dos acontecimentos que se revelam mais ou menos favoráveis à sobrevivência das espécies. O ser humano procura aferir critérios, que trabalha com o rigor e a cientificidade possíveis, para explicar os fenómenos individuais e grupais significativos que catalogam os factos, as suas razões e consequências para o indivíduo e para a comunidade. As experiências vão-se acumulando, pelo sucesso ou pelo fracasso, e os indivíduos mais afoitos, teoricamente os mais experientes e talentosos, lançam-se na tarefa de estudar a matéria que lhes interessa, para depois atuarem no sentido de aplicar o que aprendem na comunidade a que pertencem, participando na evolução dos acontecimentos, nomeadamente pela disseminação do seu estudo e pela sua prática laboral, cívica, ética e artística. Com a contaminação inevitável dos saberes, das suas linguagens, é importante observar o rumo crítico das linguagens interagentes.

O Homem precisou de mais espaço na sua vida, não apenas para fazer as suas pequenas viagens diárias ao encontro dos outros e do mundo físico e estético à sua volta, como também rumo à compreensão da sua existência. O indivíduo continua em busca da sua essência primordial e do conhecimento integral de si próprio no domínio das ideias, das suas aspirações, do discernimento face aos seus sentimentos mais frequentes, das suas sensações, da maturidade com que recebe cada experiência quotidiana, o que consegue aprender, a sua capacidade de se auto-observar e compreender, o efeito que os pensamentos têm sobre si e sobre quem se relaciona, determinados gestos e expressões faciais nascidas do seu interior, o domínio que tem do seu *eu*, a imagem visual captada de si mesmo em vários momentos e os sentimentos ou emoções extravasadas ou pelo contrário dissimuladas, a alteração ou melhoramento na relação com os outros, na aquietação e conhecimento de si, os sinais não verbais explícitos ou implícitos no dia a dia. Os momentos mais lúcidos da consciência de si.

António Damásio, no *Livro da Consciência*, aborda a questão da mente consciente que surge quando o *eu* é acrescentado a um processo mental básico. Segundo o autor, uma mente que não seja testemunhada pelo *eu* protagonista não deixa de ser uma mente, mas só é apreendida quando o *eu* está presente. Esta dependência sistemática torna difícil o estudo do processo mental, que o especialista entende que

deve ser encarado numa perspetiva evolutiva, pela antecipação dos processos mentais simples aos processos do *eu*. Assim, só a presença do *eu* permite o vislumbre da mente, que se vai estudando através de formulações interpretativas em evolução sobre a nossa existência e sobre o Universo. “É certo que o facto de o cérebro ser capaz de criar padrões neuronais que organizam as experiências vividas sob a forma de imagens é parte importante do processo de estar consciente.” (DAMÁSIO, 2010:27). O neurocientista afirma que o cérebro consciente tem subjetividade, cujo principal traço são os sentimentos que percorrem as imagens registadas das nossas experiências inevitavelmente subjetivas.

Se a subjectividade não tivesse surgido, mesmo que de forma muito modesta no início, em seres vivos muito mais simples do que nós, a memória e o raciocínio não se teriam expandido de forma tão prodigiosa como se veio a verificar, e o caminho evolutivo para a linguagem e para a elaborada versão humana da consciência que agora detemos não teria sido aberto. A criatividade não se teria desenvolvido. Não teria havido música, nem pintura, nem literatura. (DAMÁSIO, 2010:20)

A existência da mente só foi reconhecida após o desenvolvimento da linguagem que se tornou indispensável ao narrador para contar a história das suas experiências. O *eu* como testemunha é o elemento adicional que permite o acesso, em cada um de nós, aos acontecimentos pela função mnésica. À luz da neurociência, António Damásio explica como este elemento adicional, o *eu* consciente, é criado. Faz questão de referir que os conceitos de testemunha e de protagonista não são no livro usados como simples metáforas literárias. Os conceitos de proto-eu e de *eu* nuclear encerram a distinção entre os sentimentos primordiais e o *eu* autobiográfico, respetivamente, sendo que este último abrange todos os aspetos da pessoa social do indivíduo.

Antes, já Freud compreendera que o indivíduo existia nas duas dimensões: no lado consciente e no outro, inconsciente. O conflito do homem com a realidade foi diferenciando o Eu do mundo exterior. O indivíduo interiorizou o princípio de realidade. E através deste princípio desenvolveram-se os processos conscientes, como o juízo, a atenção e a memória. Foi este embate do Eu com o mundo externo que gerou o princípio de realidade.

A psicanálise não vê na consciência a essência do psíquico, mas somente uma qualidade do psíquico, que pode somar-se a outras ou faltar em absoluto [...]. Ser consciente é, em primeiro lugar, um termo puramente descritivo que se baseia na percepção mais imediata e segura. A experiência mostra-nos logo que um elemento psíquico (por exemplo, uma percepção) não é, em geral, duradouramente consciente. Pelo contrário, a consciência é um estado eminentemente transitório. (FREUD, 1948:1191)

A consciência é objeto de estudo da ciência e a expressão fértil dos atentos artistas tem dado um contributo inestimável à explicação do fenómeno. Fernando Pessoa, pelo seu semi-heterónimo Bernardo Soares, no *Livro do Desassossego*, reflete sobre isso:

Penso às vezes com um agrado (em bissecção) na possibilidade futura de uma geografia da nossa consciência de nós próprios. A meu ver, o historiador futuro das suas próprias sensações poderá talvez reduzir a uma ciência precisa a sua atitude para com a sua consciência da sua própria alma.[...]Por enquanto vamos em princípio nesta arte difícil – arte ainda, química de sensações no seu estado alquímico por ora. Esse cientista de depois de amanhã terá um escrúpulo especial pela sua própria vida interior. Criará de si mesmo o instrumento de precisão para reduzir a analisada. (F. PESSOA, 2008:97)

A ciência é incansável nos seus propósitos, quantas vezes insuspeitados e excêntricos. No *Lincoln Center* de Nova Iorque, onde decorreu em junho de 2013 o II Congresso do Futuro Global 2045 com especialistas internacionais ligados à neurologia, à inteligência artificial e a robótica, o milionário russo Dmitry Itskov apresentou um projeto científico internacional com o objetivo de transferir a consciência individual para robôs e hologramas. Virá a ser, de facto, exequível?

Paul Ricoeur em *Vivant jusqu'à la Mort: suivi de Fragments* (2007), publicado postumamente, usa o *eu* protagonista para antecipar a imagem da sua morte, para pensar-se a si próprio como um moribundo e imaginar como o olharão aqueles que assistirão à sua morte. Para ele, a agonia é o núcleo concreto do «medo da morte». Tornar consciente o processo mental da sobrevivência à morte é, para Paul Ricoeur, um trabalho interessante porque, segundo o próprio, ajudá-lo-á a si mesmo a libertar a inevitável antecipação do morrer e a própria agonia da imagem do moribundo no olhar

do outro. Este conhecido pensador refere que os médicos dos cuidados paliativos compreenderam que os doentes enquanto estão lúcidos não se veem como moribundos, mesmo em fase terminal, mas ainda com vida; a maior preocupação destes não é tanto se existe vida depois da morte, mas a focalização e mobilização dos recursos mais profundos para sobreviverem.

Mas o ser humano, que se confronta a si mesmo com a experiência-limite através da escrita, procura a libertação dessa dor. Diz-nos Rui Zink num texto que escreveu sobre *De Profundis, Valsa Lenta* o seguinte: “Ao escrever sobre o seu período de ausência, o escritor resgatou-se enquanto aquilo que é, aquilo que faz a sua identidade.” É a eloquente vitória de que Zink fala sobre o mal. Uma espécie de libertação da mudez do cisne pelo canto...

As perguntas de investigação:

“O romancista não é nem um historiador nem um profeta: é um explorador da existência” (Milan Kundera, *A arte do romance*, p.60). Será que a atividade literária, porque é arte, proporciona um desenvolvimento precoce da compreensão da vida em geral, ao ser pensada e sentida com elevação para ser representada, neste caso por palavras?

Terão os povos traços culturais tão profundos e diversos que consigam reconhecer a génese do fenómeno da criatividade em cada ato humano individual? Está o ser humano inevitavelmente comprometido com a cultura do seu meio, com algum grau de consciência disso e, ao mesmo tempo, suficientemente livre para criar sem preconceitos?

Procurando pela hermenêutica a cientificidade possível no ato de escrita, o que é que os artistas da palavra já conseguiram compreender e revelar sobre a inspiração do Homem? Serão os escritores, por excelência, aqueles que mais sentem e se sentem livres e chamados a registar cronística ou ficcionalmente a experiência da vida, tão multidisciplinar, para a partilhar com o leitor, sob um tratamento estético original e elevado? Serão esses os momentos mais marcantes que desencadeiam saltos qualitativos no desenvolvimento do autoconhecimento e da própria ciência? Será a experiência de quase-morte um passaporte para um estádio avançado de lucidez, como o canto do

cisne? "Mens agitat molem", ou seja, a mente move a matéria, como na frase da *Eneida* de Virgílio; a palavra criativa gerada na mente que move a empresa humana.

- Objetivos da investigação: este trabalho de pesquisa pretende ser um estudo comparativo de testemunhos escritos na primeira pessoa de autores ibéricos sobre a importância do ato de escrita para o (re)conhecimento do eu, numa fase de maturidade da vida dos escritores, após uma experiência de agravamento súbito de doença, a saber: José Cardoso Pires em *De Profundis, Valsa Lenta* e José Luis Sampedro em *Monte Sinaí*.

A comparação, enquanto momento da atividade cognitiva, vai ser o processo de construção do conhecimento por excelência. Pelas regularidades, deslocamentos, semelhanças e diferenças, e na impossibilidade de aplicar o método experimental a este ramo das ciências sociais, o método comparativo do *corpus* principal é determinante para objetividade científica.

O método comparativo não pretende confundir-se com uma técnica de levantamento de dados empíricos ou de mera comparação, enquanto perspectiva de análise do indivíduo inserido no seu meio social. Possui uma série de implicações situadas no plano epistemológico, remetendo a uma argumentação dos próprios fundamentos da construção do conhecimento.

Os sentimentos comunicam-se, por excelência na literatura, por palavras sentidas e ideias inéditas. A intensidade e o brilho do olhar ou a emoção criam o elo de cumplicidade, a maior parte das vezes não devidamente aproveitados e encorajados, momento esse em que o escritor se distingue, porque os privilegia e os torna textuais e belos. O contacto visual ou a imagem mental é uma linguagem universal e intrínseca à natureza energética, embora o olhar tenha sempre a sua conotação temida pelo seu poder encantatório e hipnótico. Daí o seu magnetismo na expressão artística.

A atenção dos escritores e dos poetas é um contributo inestimável para conhecer e apreciar o mundo exterior, e também para desvendar o mundo interior, passando-o para o papel ou para o ecrã numa tessitura plástica, que será mais bela quanto maior for a consciência da existência. Uma vez mais memorialisticamente lúcida como no *De Profundis, Valsa Lenta* de José Cardoso Pires. Ou pictoricamente quotidiana como no *Quarto Livro de Crónicas* de António Lobo Antunes. Ou dialogantemente experiente

como em *La Ciencia y La Vida* de José Luis Sampedro. Ou culturalmente afetiva e filosoficamente acessível n' *A Cor dos Dias* de António Alçada Batista. Aguçada e criativa.

Este trabalho pretende desenvolver um estudo que comecei, com maior determinação, há cerca de dez anos, quando decidi conhecer o mundo individual do ser humano e o fenómeno da criação literária, a partir de pesquisas e testemunhos de autores que partilham a sua compreensão da vida, quer na dimensão científica, quer numa dimensão vivencial e humanística, como Anthony Percival que decidiu reunir testemunhos inéditos na obra *Escritores ante el Espejo, estudio de la creatividad literaria* (1997). Esta obra é considerada a primeira publicação em língua espanhola com um conjunto de ensaios de trinta e três escritores que discorrem sobre a sua experiência perante o fenómeno da criação literária. E sabendo que, sobretudo nos dois últimos séculos, muitos escritores se têm ocupado na sua escrita a refletir sobre as raízes da criação artística, como Fernando Pessoa e António Lobo Antunes. “A consciência da grande importância da vida impossibilita-nos de fazer Arte meramente pela Arte e sem a consciência de um dever a cumprir para com nós próprios e para com a humanidade.” (PESSOA, *Carta a Armando Cortes-Rodrigues*).

A vida é, de facto, uma interessante viagem, sobretudo quando é navegada ao sabor da escrita. “La vida es una navegación difícil sin una buena brújula.” (J.L. Sampedro, 2011) O ser à medida que vive o momento, que o pensa e/ou o escreve, está a desfrutar pela observação atenta ou emotiva o que está a fazer, o que está a acontecer consigo, ou seja, o fenómeno de comunicação intrapessoal e interpessoal.

O real escreve-se e reescreve-se na mente de qualquer sujeito cognoscente, que é o primeiro leitor da sua narrativa, com mais ou menos consciência disso, procurando conhecer o que está no seu exterior, pelos sentidos e intelecto, mas a seu tempo também o que está dentro de si, como um todo. Este processo é a construção do real. Os nossos órgãos de perceção são limitados. E a nossa mente, embora se vá desenvolvendo com a observação e a reflexão, é igualmente limitada e toldada pelas nossas emoções, experiências e cultura.

Um olhar desatento para algo arredondado pode levar à delusão de que uma jiboia a digerir um elefante é apenas um chapéu, como no desenho do *Príncipezinho* de Saint-Exupéry. Por isso é importante a atenção, sem ruído mental, ou seja, sem

pensamentos toldados pela desatenção ou preconceitos. O poeta Emerson afirmava: “Aquilo que falas é de tal modo alto que eu não consigo entender.”

Quem tem uma visão penetrante, discernida, não ruidosa, consegue ver para além da aparência. Quase todas as qualidades humanas se situam para além da aparência. A amizade está para além de um aperto de mão ou de um sorriso, embora sejam manifestações exteriores que a representam. “No íntimo profundo[...]é onde se digladiam as contradições do ser[...]” (J.SARAMAGO, 2008:16)

É preciso que nos sintamos esclarecidos dentro de nós mesmos, quando queremos falar sobre o real. A nossa tarefa é conhecer as limitações das nossas capacidades de perceção, do mental, através do estudo e da observação. Embora as realidades que conseguimos compreender sejam sempre relativas, o nosso entendimento é o movimento sério da consciência que aprofunda cada vez mais o segredo da existência. Por isso é crucial a atenção e discernimento, sem cair no dogmatismo ou nas categorizações. Por isso um Eça de Queirós critica a sua própria vaidade no uso da bela frase pela boca do protagonista de *Os Maias*. Essa personagem, Carlos da Maia, dá conta que há seres, que designa de inferiores, para quem a sonoridade de um adjetivo é mais importante do que a exatidão de um sistema. Mas não se coíbe de ele próprio se autoapelidar como um desses monstros. E logo de seguida explica o lúcido desenvolvimento que destas lides retóricas pode decorrer: “E quantas vezes o esforço para completar bem a cadência de uma frase, não poderá trazer desenvolvimentos novos e inesperados de uma ideia... Viva a bela frase!” (E.QUEIRÓS, 1888:227).

Metodologia:

De acordo com o percurso contemporâneo dos dois escritores ibéricos, o estudo comparativo de interpretação terá como tecido comum o testemunho da experiência na primeira pessoa sobre a necessidade de narrar a aproximação temporária da morte, sem uso da ficção, num tom dialogante, indissociado da natural apetência dos escritores para o estilo dos textos do *corpus* apresentado.

Deste modo, após um enquadramento teórico do tema e dos conceitos essenciais à sua abordagem, será feito um levantamento dos indicadores textuais do *corpus* e de outros textos a ele ligados pelo tema, de acordo com a teorização apresentada e feita a

devida exploração e comparação dos momentos do texto, seguindo uma análise multidisciplinar do tema, em particular, no universo literário.

As atividades desenvolvidas foram, a par da redação da tese, continuadas leituras, pesquisa diversa, observação e estudo comparativo, em horário pós-laboral, enriquecidas com a atenta e participativa presença em colóquios, conferências, congressos, exposições, espetáculos culturais, entrevistas, cobertura de eventos, tertúlias, apoio documental, eventual publicação de textos sobre estas matérias e, dentro do possível, recolha direta de depoimentos de familiares e amigos dos autores estudados neste trabalho.

No enquadramento teórico, são levantadas questões filosóficas, estéticas e literárias nos estudos comparativistas, com particular destaque para a literatura comparada.

A abordagem comparativa de dois livros sobre o ato criativo dos dois autores ibéricos em estudo é também uma oportunidade para dar a conhecer um pouco da experiência da vida de ambos.

O desenvolvimento central deste trabalho corresponde ao capítulo terceiro.

A temática da lucidez na experiência da criatividade pretende ser mais uma abordagem ao sentido do canto do cisne.

A quinta e última parte é uma proposta de análise comparativa entre o texto de José Cardoso Pires e um testemunho igualmente autobiográfico de um amigo seu hispano-americano, Gabriel García Márquez.

O “canto do cisne” é o último testemunho do homem que apresenta, sob a forma de obra de artista, a declaração pública final antes de morrer. Esta expressão tem a sua origem na Antiguidade, com o filósofo Platão, que escreveu sobre os últimos instantes da vida de Sócrates, no diálogo *Fédon*. Sócrates, condenado à morte em Atenas em 399 a.c. sob a acusação de “corromper a juventude e introduzir novos deuses”, é chamado pelos discípulos para tomar a palavra, o que ele próprio desejava pela derradeira vez.

O grande filósofo, com setenta anos de idade, antes de ingerir a famosa cicuta, comparou-se aos cisnes que lançam um último canto antes da sua morte:

Quando sentem a hora da morte aproximar-se, essas aves, que durante a vida já cantavam, exibem então o canto mais esplêndido, o mais belo; eles estão felizes de ir ao encontro do deus do qual são os servidores.[...] Eu, pessoalmente, não acredito que eles cantem de tristeza; acredito, ao contrário, que, sendo as aves de Apolo, os cisnes possuam um dom divinatório e, como pressentem as alegrias que gozariam no Hades, cantam, nesse dia, mais alegremente do que nunca. (PLATÃO, *Fédon*)

CAPÍTULO 1 - Questões filosóficas, estéticas e literárias nos estudos comparados

A alma de uma época está em todos os seus
poetas e filósofos e em nenhum.

Fernando Pessoa

A filosofia procura interpretar a realidade, que se sabe ultrapassa a linha do visível e raramente é transparente e simples. Com o pensamento filosófico, desfazem-se muitos equívocos e preconceitos. É natural que o pensamento filosófico incomode porque levanta dúvidas, mas traz muitas vezes o esclarecimento e a lucidez.

O elemento subjetivo é inevitável, tal como, em rigor, em todos os saberes, e em particular na área das ciências sociais e humanas. Nas interpretações, filosóficas ou outras, essa subjetividade só é controlada se tiver um tratamento tanto quanto possível metódico.

O que Nietzsche pretende com a sua filosofia é afetar o leitor com as suas ideias, de modo a fazê-lo pensar na interpretação do mundo, interpelando-o. A proposta de Nietzsche é o *amor fati*, ou seja, afirmar a beleza trágica da existência, a dor e a delícia de ser o que se é, valorizando a experimentação estética do poder criativo do ser.

A escrita constrói o *self* narrativo, ou seja, constrói a pessoa na sua individualidade narrativa e subjetiva, isto é, a sua essência. De notar que o termo *self*, pensado na perspetiva filosófica, é usado aqui pelos equivalentes "si" ou "eu", sabendo que a consciência de que falam os filósofos não é o eu. É a relação entre eu e tu, sendo o tu sempre outra coisa, mas não necessariamente um outro eu.

Como as histórias pessoais construídas são indissociáveis das relações sociais, moldadas pela natureza e cultura humanas, este material é logicamente compatível com o método científico naturalista da investigação, ainda que as questões filosóficas sejam obviamente distintas de análises científicas ou de práticas de raciocínio matemático:

As questões da filosofia não são hipóteses científicas nem exercícios de abstração. Resultam de uma inquietação e de uma procura. Somos nós que nos interrogamos, que estremeecemos e nos inquietamos perante a verdade, a vida, a morte, a dor, o reconhecimento, a história, o amor. Pensar, querer e julgar não são exteriores a nós. A filosofia e a vida estão ligadas, e, por vezes, demasiado ligadas. (HENRIQUES e BARROS, 2013:11)

Este capítulo pretende clarificar, de modo não sistemático, alguns conceitos ou ideias presentes na abordagem comparativista deste trabalho, à luz da filosofia e da estética, como sejam a narratividade do eu, a realidade da escrita, a criatividade ou a consciência da (não) memória.

Heraclito dizia que é preciso estar à espera do inesperado. É um dom do nosso espírito criativo recebermos a realidade com a qual nos identificamos para a subjetivarmos pelo ato criativo. O meu eu constitui-se pelo que reconheço nos outros seres. E este reconhecimento é feito de surpresas.

“O reconhecimento visa a mútua apropriação entre consciência e ser, pois a consciência faz parte do ser e o ser é parte da consciência.” (HENRIQUES e BARROS, 2013:189).

A via do reconhecimento implica uma linguagem própria, criadora de sentido e portadora de ser, segundo estes autores.

Afirmações como “A linguagem é a casa do ser”, nas palavras do filósofo Heidegger (in “Carta Sobre o Humanismo”, 2005), ou “A minha pátria é a língua portuguesa”, de Fernando Pessoa (in *Livro do Desassossego*, 2008), permitem-nos sentir o potencial das palavras que nos mantêm no ser, com ou sem confrontos com os outros, pela necessidade de os reconhecer como comunidade. Por isso a consciência sabe que tem que lutar pelo reconhecimento.

A linguagem torna-se poética para encontrar maneiras de dizer aquilo que, de modo objetivo, não alcança. A consciência tem a capacidade de criar palavras poderosas e tão concretas como as ações que mudam as vidas. Numa cultura de entretenimento, em que pagamos para sermos distraídos, a palavra poética tem a tarefa essencial de dirigir a nossa atenção. O poeta, o que tem o dom da palavra, é quem sabe o que interessa e a quem interessa. Oferece-nos textos, versos, livros, e essas suas obras tornam-se a casa ou a

pátria a que a consciência chama a sua morada, um lugar de conversação entre a consciência e o ser. (HENRIQUES e BARROS, 2013:192)

Disse Paul Ricoeur “[...]se tudo não é linguagem, tudo, na experiência, não acede ao sentido a não ser sob condição de ser transportado à linguagem” (P.RICOUER, 1992:209). Para ele, o agir humano distingue-se do comportamento animal ao ser transformado em linguagem, ao tornar-se significativo.

Este filósofo edificou a fenomenologia hermenêutica da pessoa constituída a partir de quatro estratos centrais: linguagem, ação, narração e ética. Ele pretendeu, essencialmente, concentrar-se no argumento filosófico da pessoa: “a pessoa é o lar de uma «atitude» à qual podem corresponder «categorias» múltiplas e muito diferentes” (RICOUER, 1992:199).

No ato comunicativo, o sentido da metáfora viva, para ele, faz emergir uma nova harmonia pela mudança do sentido primeiro. É um sistema simbólico que dá flexibilidade à palavra rígida. Através da imaginação, a linguagem poética sugere, desvenda e redescobre a realidade num determinado momento.

A linguagem poética é orientada e marcada pelo eu. A narratividade do eu está fortemente presente no discurso literário, ainda que remeta para um outro. É a tensão entre experiência e significação que resulta em discurso.

O poeta e o escritor são aqueles que conseguem moldar as palavras de modo a amaciá-las por forma a dizer o que é único. A arte de escrever consegue trazer a palavra à fluidez do pensamento e ao fluxo da consciência.[...]O que tem de extraordinário os grandes romancistas como Homero, Dostoiévski, Proust, Joyce; o que os grandes poetas da humanidade como Virgílio, Camões, Dante, Pessoa, trazem é esse poder de esculpir palavras, transformando-as, dando-lhes vida, juntando-as ao avesso, e criando novidades que irrompem em colorido e som nas nossas vidas. (HENRIQUES e BARROS, 2013:181)

A palavra poética é sagrada, como adjetiva Sophia de Mello Breyner Andresen. As palavras poéticas são canto do poeta pelo seu poder de maravilhar. Musicadas enlevam e são mais facilmente disseminadas e, até mesmo, memorizadas. A memória que ela própria cria num espaço de criatividade.

A palavra congrega pelo magnetismo contagioso. A palavra dita com melodia e sentimento abre caminho à comunicação afetiva e espiritual. O fado é o centro do acontecimento poético plangente português que preenche muito espaço cultural de comunicação. Nele, o silêncio é linguagem de cumplicidades e entrega. É uma celebração poderosa entre silêncio, voz, instrumentos e a participação grupal. É um hino à existência humana e à sua compreensão pela arte. Porque “o homem deve ser superado”, segundo as palavras sábias de Zaratustra (NIETZSCHE, 1883:85).

O estudo comparativo seguidamente apresentado reconstrói continuidades e pistas de comunicação entre os dois testemunhos, no que cada autor recorda, combina e organiza segundo as suas experiências pessoais singulares. Ipseidade em cada testemunho, que atesta a forte presença do sujeito relator e (auto)reflexivo, no que o património comum da existência do indivíduo tem com a sua escrita.

1.1. A Literatura Comparada

A arte é tão antiga como o Homem. Ao longo da sua história, as linguagens criadas por si foram, naturalmente, evoluindo, interpelando-se, contagiando-se num processo contínuo.

O horizonte é a busca da essência infinita capaz de totalizar todos os ideais e manifestações artísticas.

No âmbito geral da Literatura Comparada, é de sublinhar os estudos inter-artes, que integram uma das suas mais recentes e ainda menos delineadas disciplinas. Não que esta tese tenha um objeto de estudo pluridisciplinar, mas a literatura em estudo convoca com alguma frequência as suas congéneres filosófica e musical.

Cientes da dificuldade e da complexidade que reveste um estudo que convoca a interpenetração do mundo fascinante das artes literárias com a filosofia e, de algum modo, a música, tal estudo exige uma convergência de competências do investigador.

Pretendemos com este modesto trabalho sugerir caminhos de entendimento, evidenciar a pluralidade de leituras e apresentar uma análise, tanto quanto possível, comparativa.

Com este item introdutório, não é dito nada substancialmente de novo sobre a Literatura Comparada. À matéria apresentada, apenas se acrescentará uma leitura pessoal desta temática.

O fenómeno comparativista está ligado à história da Literatura Geral e acontece sempre que duas literaturas ou fenómenos literários coexistem, concorrem um com o outro e podem ser comparados de modo a evidenciar as afinidades e diferenças entre ambos.

Ainda que a análise comparativa se tenha iniciado no século XVIII, é ao longo do século seguinte que o Comparativismo se implanta institucionalmente como disciplina.

A Literatura Comparada consolida-se após o desenvolvimento do Comparativismo nas ciências, onde são comparadas estruturas e/ou fenómenos idênticos, com o objetivo de evidenciar traços comuns e novas leis.

A Literatura Comparada adquire um estatuto científico no séc. XX como um ramo da história literária. Dispõe de um ensino regular em inúmeras universidades de todo o mundo.

Contudo, só nestas últimas décadas é que assume verdadeiramente os propósitos que defendia. Em muito contribuíram as tecnologias e o fenómeno da globalização.

Para confrontar e partilhar ideias e projetos, cresce o número de congressos, associações nacionais e centros de investigação. As abordagens temáticas mostram a riqueza da complementaridade das escolas em particular a americana e a francesa.

Dá-se uma aproximação entre as áreas da Teoria da Literatura, dos Estudos Culturais e da Literatura Comparada. As metodologias vão-se aperfeiçoando, bem como as áreas de investigação desta última, como a historicista, tematológica, receção, tradução, do modelo e intertextualidade, imagologia.

O Comparativismo tem atraído muitos especialistas de várias disciplinas e áreas do saber.

A Literatura Comparada tem ganho popularidade porque não é uma técnica aplicada a um domínio restrito e preciso, mas aberta a todos os fenómenos literários.

A expressão Literatura Geral é unicamente uma imprecisão do séc. XIX no uso que deve ser de Literatura Comparada. A consagração da associação destas duas designações por Daniel-Henri Pageaux na sua *Littérature Générale et Comparée*, confere uma perspectiva multidisciplinar no seu espírito, bem como nas suas metodologias, cujo intuito é o universal.

Ou seja, tanto a Literatura Comparada como a Literatura Geral ou Universal têm como o seu propósito existencial a atividade comparativista. É uma disciplina muito ampla e fecunda que abrange relações entre culturas literárias e artísticas, sejam nacionais ou estrangeiras.

Por isso, a definição teórica e metodológica da Literatura Comparada, bem como os seus objetivos, nem sempre é consensual.

De notar que a Literatura Comparada, enquanto disciplina de investigação, não se restringe à comparação.

Mais do que comparar, a Literatura Comparada é, não só um possível reflexo de várias culturas, mas um fenómeno humano universal.

O trabalho do comparativista pode ser de grande campo de ação, podendo socorrer-se da filosofia, das artes, das teorias literárias e culturais, da história, da linguística, das ciências exatas, sociais ou naturais, das religiões...

Os termos «comparatista» e «comparativista» são específicos para designar: o estudo em si, ou o sujeito que a estuda ou ainda qualificar o fenómeno que ocorre na área do Comparativismo.

É que não existe um único método comparativista. Para além de ser dinâmica, a Literatura Comparada está aberta à sua autointerrogação relativamente ao campo de estudos e aos seus limiares na relação com outras disciplinas e metodologias hermenêuticas.

De salientar das várias subdisciplinas comparativistas as que pressupõem uma relação genética, como nos ensina *Entre lo uno y lo diverso* (GUILLÉN:1985), a saber: as manifestações literárias que ultrapassam fronteiras conhecidas; o princípio

da intertextualidade ou pluralidade de textos num só texto (em Daniel-Henri Pageaux), bem como as suas «leituras plurais».

Na receção do livro estrangeiro deste trabalho, o problema da tradução não se colocou porque o estudo foi feito diretamente da língua espanhola, ainda que haja uma tradução portuguesa da responsabilidade da Editorial Teorema.

O ato da tradução está na «intersecção» social entre o emissor e o recetor do novo signo. Por isso, é inevitável a transformação maior ou menor no ato da tradução.

Ao longo do tempo, com as alterações nos sistemas políticos, culturais e sociais, a atividade da tradução mudou também o paradigma da fidelidade ao texto-fonte para uma visão mais ética da tradução. Ou seja, o importante passou a ser preservar o sentido geral do texto original, como atestam os inevitáveis «desvios» no ato da tradução. A tónica assenta mais na receção da mensagem por parte do leitor para conseguir entendê-la e senti-la, do mesmo modo que o leitor do texto original. O que implica necessariamente um trabalho sério de adaptação cultural do texto no processo de tradução ao leitor-alvo.

Porém, o grau de seriedade do ato da tradução é sempre questionável no que toca aos limites dessa seriedade na ética da tradução. Sobretudo nas traduções das traduções. As traduções que condenam ou, pelo contrário, sobrevalorizam a obra. E, no caso do *Monte Sinai*, o texto é muito recente e pouco traduzido. Problemáticos são sobretudo outros textos de épocas mais recuadas, que foram inicialmente publicados nos periódicos, e que ainda estão pouco catalogados (como no séc. XIX).

Estas questões inevitavelmente acompanham o trabalho do comparativista.

É nessa perspectiva ética que o investigador tem procurado preservar a dignidade da literatura e a sua receção.

A literatura tem constituído também uma ferramenta indispensável para estética e para a filosofia, por exemplo.

A literatura é um forte modelo de reflexão. Ela está ligada ao intelecto, o que historicamente a tem dignificado.

No séc. XVI, a comparação que era feita entre a arte poética e as artes plásticas pretendia reforçar a imagem do pintor, que não era tão apreciado como o poeta.

A intertextualidade tem vindo a esbater as diferenças estatutárias que dividem as diferentes áreas do saber. O novo paradigma da atualidade é a pluridisciplinaridade. No *Profundis, Valsa Lenta*, por exemplo, a par duma escrita literária quase familiar do relato jornalístico, temos uma expressiva presença da música e também do desenho.

Mas a sua convivência não foi sempre pacífica. No séc. XVIII questionava-se a forma como a literatura se relacionava com as outras artes. Como a literatura e as outras artes desenvolviam o mesmo tópico. Questionava-se a capacidade auditiva, visual e tátil da literatura, por exemplo.

Mas a sua cumplicidade afetiva e efetiva de se relacionarem tem comprometido a demarcação disciplinar no decorrer do tempo. Atualmente, a pintura trabalha a palavra, a literatura o retrato, a música a narrativa...

É a partir do Romantismo que se começam a fazer estudos sobre a influência da literatura e as outras artes entre si (WELLEK e WARREN, 1971).

Passou-se a refletir sobre a linguagem artista e sobre o ato criativo. E o assunto não está encerrado. Não há dúvida que as diferentes linguagens artísticas concorrem para o mesmo objetivo: a comunicação.

Por isso, a sua correspondência é possível e enriquecedora. As linguagens artísticas servem a criação estética, mas também a interação e o entendimento próprio da vida e da morte.

A literatura é um signo aberto (E.LOURENÇO, 1994). O imaginário e a imaginação unem as artes, e também o criador e o amante de arte. A comunicação é um ato de partilha.

Neste sentido, de acordo com o grande propósito do tema principal deste trabalho, o destino da arte é imortalizar a memória (GUIGNARD, 2002:117).

Com os estudos da Literatura Comparada, foi-se percebendo que não se pode limitar o Comparativismo às relações binárias, ao estudo entre duas obras de dois autores de diferentes nacionalidades, mas alargar o debate à pluridisciplinaridade para abrir a literatura a áreas como as ciências médicas, artísticas, sociais, humanas.

São várias as dificuldades e os desentendimentos quanto a esta abordagem multidisciplinar que o novo paradigma propõe. Mas não é apenas um fenómeno de

globalização intelectual e artística. É um potencial terreno interartístico e de outros saberes que ainda tem muito para desenvolver e surpreender.

A Literatura Comparada aproxima, assim, a literatura dos outros domínios do saber, com o objetivo de os descrever, compreender e amar. (CHEVREL, 1989:9)

1.2. Considerações sobre a realidade: do olhar à escrita

Je sais que je tombe dans l'inexplicable, quand j'affirme que la réalité – cette notion si flottante –, la connaissance la plus exacte possible des êtres est notre point de contact, et notre voie d'accès aux choses qui dépassent la réalité.

Marguerite Yourcenar

Esta é uma significativa epígrafe na abertura do *Memorial do Convento* de José Saramago.

Não caímos todos no inexplicável quando afirmamos que a realidade, essa noção tão flutuante, é o nosso ponto de contacto e a nossa via de acesso às coisas que ultrapassam a realidade?

Cada ser humano relaciona-se com a sua realidade, formada parcialmente pelos modelos mentais apreendidos na dimensão do concreto; esse tal conhecimento procura-se o mais exato possível do vivido.

Mas o Homem também povoa essa realidade com outros modelos criados a partir de um imaginário, associado inevitavelmente à função mnésica, que toma forma e força, passando a existir com a mesma afirmação que os outros modelos do concreto. Os conceitos e todas as outras coisas que não existem no concreto vão fazendo parte da realidade. Passam a ter existência no real. Como a imagética da metáfora.

Toda a realidade faz parte do real; mas nem tudo o que é real faz parte da mesma realidade. O ser humano, além de, por vezes, confundir realidade com a dimensão do

concreto, confunde a realidade com a ideia de real. Quando não conhece esse mesmo real, confunde as categorias que nele existe e tenta levar o outro a adotar a sua própria realidade como se fosse real. Sabendo inclusive que o Homem não é substância metafísica que nunca muda.

Paul Ricoeur afirma que “a imaginação social é constitutiva da própria realidade” porque a interpretação e a prática não podem ser dissociadas. O real é construído pela interpretação da prática, segundo este nexos, que deve ser desenvolvido pela reflexão atenta.

A própria natureza do real retém naturalmente uma qualidade mediatizada pela visão poética ou metafórica. Através da capacidade da linguagem de criar e recriar, vamos descobrindo o processo da realidade. Por isso a realidade redescrita pela linguagem que ensina a realidade é em si uma realidade nova gerada pela realidade apreendida. Disse Ricoeur, “se tudo não é linguagem, tudo, na experiência, não acede ao sentido a não ser sob condição de ser transportado à linguagem” (*Ibidem*, 1992: 209). Para ele, o agir humano distingue-se do comportamento animal ao ser transformado em linguagem, a fim de ser significativa das experiências com inevitáveis hipóstases (vivência na sociedade, história, psique, liberdade).

Siri Hustvedt, escritora norte-americana de ascendência norueguesa, defende que temos uma consciência reflexiva que nos permite imaginar como é ser outra pessoa. (in *Living, Thinking, Looking*, 2012)

No poema *Blanco* (OCTÁVIO PAZ, 1994:222), o autor adverte para este permanente e fecundo diálogo entre a realidade e o imaginário: “A irrealidade do visto, Da realidade ao olhar”, remetendo o seu pensamento para a não dissolução sujeito-objeto. Faz a irrealidade caminhar ao lado da realidade humana. É também este escritor mexicano quem procura o diálogo entre a criação poética e a sua produção ensaística política.

A linguagem poética «está afinada por esta dimensão da realidade que está por sua vez por acabar e em construção» (Paul Ricoeur, «Poetry and Possibility», *Mannahattan Review*, 1981). A nossa experiência individual é conduzida pela relação com o mundo social que induz a um discurso simbolicamente mediatizado porque

procuramos aumentar o nosso sentido de real, redescobrimos ou explorando o possível pela metamorfose interpretativa. Disse Einstein:

O intelecto desempenha um papel muito pequeno no caminho para a descoberta. Existe um hiato na consciência, a que poderemos chamar intuição ou outro nome qualquer que queiramos, em que a solução nos chega e não sabemos como nem porquê.

Sabemos que fatigar a mente dificulta a atenção, essencial para que se “possa ver” com discernimento. A nível concetual, é a centelha da imaginação que vivifica a linguagem interpretativa. Que, até certo ponto, se mistura com determinados valores sociais e temporais do meio.

“A certa altura da vida somos capazes de nos perguntar onde e como devemos procurar as respostas que verdadeiramente interessam à condição humana, o que talvez nos leve a um despojamento do próprio saber.” (ALÇADA BAPTISTA, 2003:72).

A linguagem poética irrompe num “nível pré-científico, ante-predicativo, em que as próprias noções de facto, objecto, realidade e verdade, tal como são delimitadas pela epistemologia, são postas em questão.” (P. RICOEUR, 1998:55)

Sabendo que a própria natureza do real retém uma qualidade metafórica, o facto é que não podemos separar o real da nossa interpretação. E a capacidade individual de ser criativo é uma característica intrínseca à realidade humana. Um dos pensamentos de Paul Ricoeur decorrentes da revelação do real na atuação dos seres humanos é a consciência da natureza da verdade que deixa de poder ser encarada como certa e garantida pelo saber instituído.

O real está sempre a completar-se, porque “o real é tudo o que já existe prefigurado que é também transfigurado” (RICOEUR, 1986:56). O real é inevitavelmente apanhado pelo fluxo do tempo num processo de mudança. A natureza da verdade é posta em questão pelas dimensões temporal e simbólica da realidade humana.

A realidade, para José Luis Sampedro, é multidimensional, contínua, o que reforça a impossibilidade de descrevê-la:

La realidad, además de multidimensional, es un continuo y eso refuerza la imposibilidad de escribirla: *Natura no fecit saltus*, como

advirtió la sabiduría clásica. Las frontera, incluso las más obvias, las introducimos nosotros, indispensablemente, con el fin de conocer, clasificando e identificando lo percibido. (SAMPEDRO, 1991:14)

O princípio de realidade é, em Nietzsche, o eterno retorno, ou seja, da realidade repetida ou repetidamente recuperada. Mas quaisquer interpretações do real reagem e respondem umas às outras. Com o *Eterno Retorno*, Nietzsche questiona a ordem das coisas. Indica um mundo não feito de polos opostos e inconciliáveis, mas complementares de uma mesma realidade múltipla e única, como a vida e a morte, a saúde e a doença, a realidade e a imaginação.

No ato da criação literária, poder-se-á encontrar um nexo entre o pensamento de Fernando Pessoa e o de Nietzsche, ao considerarem a consciência e experiência da ordem complementar o que rege o fenómeno criativo na primeira pessoa, intelectualizado pelo que sente no ato último da expressão artística autêntica.

Segundo Ricoeur, a tarefa é tornar o círculo uma espiral que inclua a dimensão da distância crítica do eu. Sobre tal, escreve Regina Queiroz:

Nietzsche reconhece a “vanidade “ da distinção sujeito/objecto na lógica: a suposição da identidade anula essa diferença, e por isso “eu” posso enquanto sujeito pensar-me imediatamente a mim mesmo como objecto. (REGINA QUEIROZ, 1988:75)

Este trabalho de observação prática e de interpretação do real confronta quem podemos ser com quem entendemos que somos. Tal como o escritor José Luis Sampedro confidencia no seu livro *Monte Sinai*:

[...] en muchos trances anteriores de mi vida procuré siempre interpretarlos y comprenderlos, analizando sus efectos en mí para hacerlos míos e integrarme mejor en ellos. En cambio durante aquel extraño viaje, tan súbitamente emprendido, yo mismo me resultaba ajeno y luego, una vez instalado en la UVI, tampoco me dediqué a mis acostumbradas anotaciones, pese a no sufrir dolores ni pérdidas de consciencia. Era como si ese otro yo, con quien a veces siento vivir emparejado, el escritor, se hubiese dissociado de mi ser enfermo. (SAMPEDRO, 1998:10).

Sampedro foi um economista com a visão do escritor-filósofo das grandes causas da humanidade e da proteção dos jovens e das franjas sociais.

Na imprensa espanhola e portuguesa, as ideias do autor de *La Sonrisa Etrusca* são muito escutadas e consideradas. Alguns jornalistas dedicam muito do seu trabalho a dar visibilidade e credibilidade ao pensamento do economista e humanista que Luis Sampedro foi. Quando relemos artigos portugueses sobre o acontecimento que foi a morte de Sampedro, ainda que, segundo a viúva Olga Lucas ele quisesse “ir” de “forma simples e sem publicidade”, percebe-se o impacto no público ibérico.

Humanista e economista, Sampedro defendeu uma economia "mais humana, mais solidária, capaz de contribuir para desenvolver a dignidade dos povos" e em 2010 foi reconhecido com a Ordem das Artes e Letras de Espanha pela sua "destacada trajetória literária e pelo seu pensamento comprometido com os problemas do seu tempo". Sampedro "conseguiu saltar as barreiras geracionais", como escreve hoje o "El Pais", e proclamou-se nos últimos anos "em estandarte do desencanto juvenil em Espanha". "O intelectual manifestou o seu desejo de morrer como tinha vivido, sem estridências, sem ruído, pelo que não se celebrará nenhum ato de homenagem", (jornal EXPRESSO, 9 de abril de 2013:12)

José Luis Sampedro foi galardoado em 2011 com o Prémio Nacional de Letras, outorgado pelo Ministério da Cultura espanhol, em reconhecimento ao seu percurso literário, prémio que é considerado o mais prestigiado das letras espanholas depois do de Cervantes.

O seu olhar sobre a realidade é intensa e sempre indignado com as atrocidades da guerra que ele vivenciou, como descreve em *La Sombra de los Días*, escrito em 1945 e só publicado no ano 2000. Em 1936, então a trabalhar em Santander, foi mobilizado pelo exército republicano para a Guerra Civil, acabando por desertar para se juntar ao "bando nacional" que também abandonou, desiludido, mas que lhe serviu de matéria de escrita.

O olhar de José Cardoso Pires, na escrita, foi beber em muito à sua prática jornalística, numa realidade que tanto o escandalizou como fascinou. (Qual narrativa fílmica que regista as cenas vivenciadas por si próprio a partir do olhar, procurando uma linguagem branca, seca e limpa, por vezes polifónica.)

Na entrevista que deu a Inês Pedrosa, no jornal *Expresso*, contou que aos dezassete anos, como o seu pai não quis fazê-lo, foi-se apresentar ao concunhado daquele, chamado Joaquim Manso, que era o fundador do *Diário de Lisboa*. O senhor disse-lhe que o jornalismo não passava de uma troca de favores. Disse ao rapaz que era José Cardoso Pires para não se meter nisso. O que Cardoso Pires veio a perceber mais tarde que, de facto, era absolutamente verdade na então sociedade fascista. “Com raríssimas excepções, o jornalismo era péssimo. O jornalismo de hoje é incomparavelmente mais culto.” (EXPRESSO, 20/12/1997)

Mas o balanço foi positivo porque a sua experiência jornalística foi uma escola para a escrita cardosiana.

No jornalismo, além de encontros, como estes, de plano pessoal, a grande experiência foi a descoberta do outro saber da escrita que é feita à pressão do sempre-em-dia com a vida corrente. Considero essa prática importantíssima. Aí é que o jornalismo desaristocratiza a linguagem literária como parte dela mesma, e digo ‘como parte’ porque a separação académica jornalismo-literatura só convém aos jornalistas que escrevem mal. (PEDROSA, 1999:25)

José Cardoso Pires faz questão de lembrar que existiu sempre uma interação entre o livro e o jornal. Tanto o passado do livro como o do jornal foi assombrado pela Inquisição. Enquanto os livros eram lançados à fogueira, a bula *Ea Est* cortava a mão pecadora dos jornalistas insubmissos. Mais tarde foi a censura salazarista... E lembra, embora saiba que não é novidade, que é a partir do Romantismo que os jornais foram os grandes divulgadores da poesia e do romance. Tivemos e continuamos a ter muitos escritores jornalistas: Almeida Garrett, Camilo Castelo Branco, Eça de Queirós, Ramalho Ortigão, Raul Brandão, Marcel Proust, Henry Fielding, Ernest Hemingway, Gabriel García Márquez. “García Márquez, mesmo depois do Nobel, continuou a

escrever regularmente para *El País*.” (Entrevista de Artur Portela, *Cardoso Pires por Cardoso Pires*, Publicações Dom Quixote, 1991)

1.3. A criatividade

Lutemos», declara ele [Goethe] «pela perfeição da obra de arte em si mesma e por si mesma; eles, os moralistas, preocupam-se com o efeito que ela provoca nas pessoas; mas isso é coisa com que o verdadeiro artista se preocupa tanto como a natureza quando produz um leão ou um colibri. (THOMAS MANN, 1979:54)

O escritor não existe sem a sua liberdade criadora. «Um livro cresce com o escritor, com a experiência e a depuração íntima de um escritor.” (José Cardoso Pires em entrevista a João Alves das Neves d’ *O Estado de São Paulo*, 23/4/1972)

Segundo Goethe, a criação artística devia ser indiferente a objetivos ou finalidades. (“E olhe que quando eu levo uma grande porrada é que começo a escrever mais [...] Quem corre atrás dos prémios acaba por levar pedradas, como quem corre atrás do público.” (José Cardoso Pires em entrevista a Inês Pedrosa no *Expresso*, 20/12/1997))

Através da criatividade, o Homem liberta-se da tirania dos factos. E Goethe repelia os imperativos morais nas artes por serem de origem social. Também Nietzsche considerava a arte humana a vontade de poder na sua dimensão criadora. A arte encarada como libertação do homem, num princípio estético ou plástico sem moralidades ou críticas.

Segundo António Damásio no seu livro *O Erro de Descartes*, a criatividade é uma capacidade humana que consiste em fazer minoritárias combinações úteis.

“Fusão da intuição e da razão” defende Jonas Salk a criatividade, o inventor da primeira vacina anti pólio.

A arte lida com o subconsciente; por isso, muitas vezes, o escritor se surpreende com o seu trabalho. Por isso Siri Hustvedt nos seus ensaios afirma que a arte tem algo de premonição. E que a obra de arte sabe mais do que o seu criador, porque utiliza mais do que a consciência. Daí que certas obras de arte superem os seus autores. Como Fiódor Dostoievski que era antissemita, mas que chegou a revelar-se outro. Não será por isso que o Homem escreve, para se tornar outro?

Escrevemos sempre para um outro eu imaginário.

Leo Szilard, físico nuclear húngaro, explica: “O cientista criador tem muito em comum com o artista e o poeta. O pensamento lógico e a capacidade analítica são atributos necessários a um cientista, mas estão longe de ser suficientes para o trabalho criativo. Aqueles palpites na ciência que conduziram a grandes avanços tecnológicos não foram logicamente derivados de conhecimento preexistente: os processos criativos em que se baseia o progresso da ciência atuam no nível do subconsciente”. (in *Science as a Mode of Being*, University Press of America, 1996).

Se numa aceção filosófica, a criatividade é um recurso da consciência para se libertar do quotidiano, então é a chave da capacidade de evolução da humanidade e cada indivíduo tem um perfil criativo distinto.

Na atividade criativa reside a memória “RAM” biológica, que é um dos componentes dos registos da memória. Esta atividade do ponto de vista neurocerebral está ainda em estudo, pois a sua carga subjetiva é significativa, e está a ser mais perscrutada pela neurociência.

“Recordar é um ato criativo”, segundo José Saramago n’ *O Homem Duplicado*. Logo intrinsecamente subjetivo. Como a realidade deve ser entendida de acordo com a fenomenologia que pretende reformular o estatuto da subjetividade e da ipseidade “aquém” da intencionalidade de Michel Henry, filósofo e novelista francês, criador de um pensamento filosófico original denominado Fenomenologia da Vida.

Sabe-se que a função mnésica é imaginativa e que o ato de pensar é individual.

No âmbito do ofício da representação artística, a experiência autoral é movida pela aspiração à experiência do belo em liberdade. Seja o convencionado belo amoroso ou o belo horrível. Até para quem escreve para se despedir de tudo na vida, elege o ato artístico como derradeiro momento a vivenciar. A beleza desse ato é a visceralidade da

comunicação. “El conseguir una obra de arte requiere algo distinto, algo que, para mí, constituye el secreto de la vida, lo no transmisible de la vida.” (p.22) Com este enfoque no seu livro *Escribir es Vivir*, José Luis Sampedro pretende penetrar mais profundamente na gênese da criação literária. Porque ele sabe que a arte é muito mais do que a técnica; esta ensina-se porque é racional. O resultado não é apenas a obra que o autor faz; o autor faz-se a si mesmo, escritor, pela experiência criativa do ato da escrita. “[...]el escritor transforma lo que ve, lo que toca, lo que piensa, lo que imagina, lo que ha ocurrido; el escritor transforma todo en carne.”(SAMPEDRO, 2008:27)

“[...] a arte é a comunicação aos outros da nossa identidade com eles [...]” É a definição que Fernando Pessoa nos dá, pela voz de Bernardo Soares, no *Livro do Desassossego*. E a arte assume diferentes linguagens que dialogam no dia-a-dia. A poesia com a música. O teatro com o som e a imagem. Os autores numa estação de metro: a pintura de Vieira da Silva e as palavras de Cesário Verde. “Se eu não morresse, nunca! E eternamente/Buscasse e conseguisse a perfeição das coisas.”(in *O Livro de Cesário Verde*).

A criação artística, como processo comunicativo que sustenta e questiona os conceitos de criatividade e de arte, tem sido inevitavelmente marcada pelas diferentes culturas e épocas. A criatividade é, assim, um processo de representação da realidade humana, ultrapassando-a e alargando-se ao mundo da imaginação.

A arte consiste em fazer os outros sentir o que nós sentimos, em libertá-los deles mesmos, propondo-lhes a nossa personalidade [...]. Para que eu, pois, possa transmitir a outrem o que sinto, tenho que traduzir os meus sentimentos na linguagem dele, isto é, dizer tais coisas como sendo as que eu sinto, que ele, lendo-as, sinta exatamente o que eu senti. E como este outrem é, por hipótese de arte, não esta ou aquela pessoa, mas toda a gente, isto é, aquela pessoa que é comum a todas as pessoas, o que, afinal, tenho que fazer é converter os meus sentimentos num sentimento humano típico, ainda que pervertendo a verdadeira natureza daquilo que senti. (B.SOARES, 2008).

Não há dúvida de que a prática da escrita literária não é apenas transpor para o “papel” as ideias em processamento na mente individual. A escrita interage com o seu autor e com toda a sua vivência, ajuda-o a (re)pensar cada momento de leitura ou de pausa durante o ato de escrita do texto em construção e a organizar melhor as ideias já formadas ou em formação. E o artista, amante do belo, não vive exclusivamente para a

estética ou para a antiestética. Mesmo o poeta mais introvertido procura fazer da sua mensagem artística um ato transformador, porque é único e inevitavelmente social. O escritor é, por norma, alguém que não vive apenas para a questão literária ou de redefinição do belo em arte, mas procura reencontrar-se na sua identidade cultural.

Para Jorge Luís Borges, a maioria das criações e das invenções humanas é como extensões do nosso corpo. Os livros são “uma extensão da nossa memória e da nossa imaginação” (BORGES, 1989:166).

A imaginação funciona de duas maneiras diferentes para Ricoeur: preserva a ordem, num processo de identificação que espelhe essa ordem ou então tem uma função disruptiva, produzindo algo que atua como uma irrupção. Esta capacidade levou Ricoeur à investigação sobre aquilo que designou pela «poética da vontade».

Fernando Pessoa considera que a criação artística implica a conceção de novas relações significativas, graças à distanciação que se faz da experiência factual de determinada realidade. O poeta parte dessa realidade, mas distancia-se, graças à interação entre a razão e a sensibilidade criativa, para elaborar mentalmente a obra. A obra é fruto do projeto sonhado pela mente insatisfeita. “Triste de quem é feliz” (PESSOA, 1995:54) nas suas comodidades preguiçosas e não se sacrifica pelos seus sonhos. É que a aventura humana da vida é grande, porque “Ninguém conhece que alma tem.” (PESSOA, 1995:69) Há ideias que nascem e ainda não as conseguimos batizar...

Historicamente, o ser humano tem recorrido à criação artística como ferramenta de comunicação, nomeadamente de protesto, de intervenção e de descoberta. Mas enquanto uns a têm considerado uma necessidade de expressão e realização ou de tomada de consciência, outros censuram-na ou receiam-na, precisamente por isso. No ato criativo, o artista reclama a sua liberdade. Esta vitalidade é explorada pelo artista, que assume muitas vezes um papel importante na consciência de um país ou de uma cultura. Até porque, segundo Maurice Halbwachs, há uma memória coletiva que estrutura a sua missão.

[...] si les images se fondent si étroitement avec les souvenirs, et si elles paraissent emprunter à ceux-ci leur substance, c'est que notre mémoire n'était pas comme une table rase, et que nous nous sentions capable, par nos propres forces, d'y apercevoir, comme dans un miroir

troublé, quelques traits et quelques contours qui nous rendraient l'image du passé. De même qu'il faut introduire un germe dans un milieu saturé pour qu'il cristallise, de même, dans cet ensemble de témoignages extérieurs à nous, il faut apporter comme une semence de remémoration, pour qu'il se prenne en une masse consistante de souvenirs. (HALBWACHS, 1950:7/8)

Mas para elevar o seu trabalho de representação textual sobre uma realidade factual, qualquer autor aproveita a sua intuição, o seu pensamento espontâneo, se quiser, a sua “musa criadora”, e usa-a no tempo real do ato de inspiração. A inspiração que pode ser entendida como sinónimo de “inalação” de uma ideia, no caso de uma ideia transportada para a consciência de um obreiro da arte, para depois entrar no ciclo “respiratório”, oxigenar a mente criadora e fazer a sua expulsão/exposição no suporte material pretendido.

Daí o conceito de criatividade aparecer associado ao de inovação. Se considerarmos a criatividade a faísca e a inovação a combustão, a inovação é a prática da criatividade.

Aqueles que vão respondendo aos apelos criativos e desenvolvem o seu talento artístico, que todos temos latente, vão podendo desfrutar do privilégio da observação interior de si a partir de cada experiência inédita, como sendo o artista um útero da fecundação de ideias. Milan Kundera ousa afirmar: “Tenho demasiado medo dos professores para quem a arte não passa de um derivado de correntes filosóficas e teóricas” (KUNDERA, 1986:47). E ensinar, segundo José Luis Sampedro em *Escribir es Vivir*, resume-se a duas palavras: amor e provocação. Provocar quem se ensina para pensar por sua conta. Com autenticidade. Num ato, que me atrevo a dizer, de *amor fati* a que se refere o eterno retorno de Nietzsche, que requer uma aceitação serena do *pathos* que é a vontade de poder, ou seja, a lei originária da própria essência de toda a realidade na economia do sistema existencial.

Apesar do silêncio de Paul Ricoeur relativamente à reflexão sobre a prática criativa no texto literário, o centro da preocupação na sua obra, segundo o próprio, é o fenómeno da criatividade.

Apesar das aparências, o meu único problema desde que dei início às minhas reflexões tem sido a criatividade. Considerei-a do ponto de vista da

psicologia individual nos meus primeiros trabalhos sobre a vontade, e depois, ao nível cultural, com o estudo dos simbolismos. (RICOEUR, 1986:52)

Edward de Bono, em *Serious Creativity*, explica que a nossa mente se organiza por sequências de padrões e não por pensamentos criativos. “Unfortunately, natural creativity is not very powerful. Creativity is an unnatural process[...]” (DE BONO, 1995:13). Afirmar este escritor e psicólogo da Universidade de Oxford que a criatividade, que constitui modificações na percepção e nos conceitos, é um fenómeno que acontece ao invés do processo natural da mente humana de seguir padrões. “What I have written here may seem theoretical, but it is a necessary base for the understanding of creativity (changes in perceptions and concepts)” Segundo ele, a primeira dificuldade para o ato criativo é conseguir tempo e espaço para o pensamento criativo. Por isso, há quem pense que a criatividade é apenas para mentes especiais em momentos únicos e, de forma particular, em sessões de *brain storming*. Mas a lógica da percepção exige a capacidade de pensar criativamente e, deste modo, qualquer um ao desenvolver pensamentos próprios pode e deve desenvolver esta capacidade.

Há vinte seis anos atrás, De Bono já tinha escrito um livro intitulado *The Mechanism of Mind* (1969) no qual descreveu como as redes nervosas do cérebro permitem que as informações recebidas se organizem em sequências de padrões.

Mais recentemente no seu *Serious Creativity*, De Bono demonstra que a criatividade não é um processo natural e que requer confiança e prática. O truque é pensar devagar, com tempo. E a nossa experiência é o mote para a criação.

With judgment, we look at an idea and compare it to our experience. If the idea does not fit our experience, we reject it. With movement, we use the idea for its movement value to go forward to a new idea. (DE BONO, 1995:17).

A prática da reflexão sobre o ato criativo leva o escritor catalão Carlos Ruiz Zafón a pôr na boca das suas personagens afirmações pragmáticas sobre a sua própria experiência do processo criativo: “A inspiração surge quando colamos os cotovelos à mesa e o cu à cadeira e começamos a suar. Escolhe um assunto, uma ideia, e espreme o cérebro até te doer. A isso chama-se inspiração.” (ZAFÓN, 2008:254)

Também Eça ironizava a escrita do outro quando alguém se sentava a uma mesa e não conseguia ter ideias. Como se a mente fosse um limão e, por vezes, não vertesse um pinga de suco. O que reforça a opinião recorrente e consensual da ideia de que a prática da escrita estimula a criatividade literária, enriquecida pelas vivências e experiências do próprio. O que não explica suficientemente o fenómeno repentino do ato criativo. De tal modo que é possível encontrar visões em correntes da Psicologia moderna que admitem que a criatividade humana, que é considerada espontânea, pode sofrer processos de cristalização ou estagnação com o crescimento humano e experiências sociais até à idade adulta.

Inúmeras vezes, a génese do trabalho do artista é precisamente a tentativa de compreensão do fenómeno da inspiração criativa. Richard Zenith, na abertura do prólogo na sua edição do *Livro do Desassossego*, discorre sobre este fenómeno:

A inspiração chega de formas imprevisíveis. Uma imagem entrevista, uma frase entreouvida, um cheiro que desperta uma lembrança, uma conversação, uma notícia no jornal, uma repentina ideia surgida na cabeça, coisas tão simples podem dar origem a um poema, um quadro, uma sinfonia, ou até a um complexo sistema filosófico.

A nossa criatividade revolve os desertos de sentido e liberta o Homem da tirania dos factos. E com novos exercícios da consciência, visualizando o sentido da palavra, extrapola a simbologia do seu grafismo ou os sentimentos na imagem por exemplo, em vez de ver apenas um grafismo no papel; nota o som articulado em vez de apenas ruído, e chega a sentir a música, que o ouvido desfruta.

E a memória participa no ato criativo ao mobilizar situações que comprovam ou invalidam as experiências individuais.

A criatividade permite à consciência atingir um patamar superior à coordenação das atividades fisiológicas.

E a expressão poética é o tecido simbólico por excelência que desenha o mapa da mente humana.

Através das formas de arte, diz o psicólogo William James, é possível encontrar as respostas emocionais envolvidas na perceção humana do mundo.

In listening to poetry, drama, or heroic narrative we are often surprised at the cutaneous shiver which like a sudden wave flows over us, and at the heart-swelling and the lachrymal effusion that unexpectedly catch us at intervals. In listening to music the same is even more strikingly true. (JAMES, 1950: 457)

As formas de arte, como a literatura, dão ao Homem um acesso único à multiplicidade subtil de sentimentos e à capacidade de compreendê-las. Apesar das diferenças individuais em termos de resposta emocional aos eventos artísticos, cada um deve ser capaz de compreender as emoções dos outros, através da sua própria experiência de contacto com a arte na sua mente e no seu corpo.

Sobre o poema «Autopsicografia» de Fernando Pessoa, António José Saraiva afirmou: “Este poema está construído na terceira pessoa como a lei de Newton, ou qualquer outro enunciado científico, para significar que é a inteligência, como um ser autónomo, que explica o processo de criação poética.” A teoria do fingimento poético foi elaborada na *Arte Poética* de Horácio a partir do verbo «fingir» e Fernando Pessoa, por via da introspeção, verificou o processo em si próprio. Constitui a distância necessária para qualquer «eu» se olhar e se ver.

A autorreferencialidade é um dos elementos recorrentes do discurso autobiográfico reflexivo que implica um distanciamento crítico do autor. No livro *Conversas* de Mário Ventura, José Saramago confidencia a sua experiência do ato de escrita ao seu amigo:

O trabalho de torturado, digamos, de espremer a frase, virá-la, emendá-la, cobrir a página de emendas, eu não tenho. De facto eu não sou esse, eu não sou o chamado torturado da forma. Não sou aquele que, tendo escrito, escreve, reescreve e torna a escrever, emenda e sucessivamente vai emendendo, mas também não sou esse fenómeno que mete o papel à máquina e vai tudo por aí fora. Pode acontecer que em certos momentos, porque estou ligado ao assunto, ou porque aqueci, entro numa espécie – não quero chamar-lhe estado segundo, eu não saberia também definir o que está antes do segundo -, mas entro numa espécie de excitação, uma espécie de compulsividade em que verifico que me podem sair duas ou três páginas que têm muito que ver com esse jacto.

Outros autores têm procurado entender e explicar a criatividade. António Lobo Antunes publicou trabalhos sobre D. Duarte (o *Leal Conselheiro*), Bocage, Antero de Quental, Ângelo de Lima e Lewis Carrol, em revistas da sua especialidade profissional, a Psiquiatria, numa tentativa de compreensão psicológica das raízes da criação artística. Na sua longa carreira literária, o ato criativo pode ser entendido como uma celebração da existência pela consciência da vida elevada, sobretudo face à dor e à finitude humana. Como nos *Sôbolos Rios Que Vão*.

Até diferentes estágios têm sido delineados na descrição do processo criativo, respetivamente ligados à perceção, teorização, visão (*insight*), concretização...

No âmbito do meu propósito de recolher testemunhos presenciais sobre este fenómeno da criatividade literária, no dia 12 de junho de 2013, tive o privilégio de entrevistar, na sua casa na rua Tomás Ribeiro, o conceituado Professor e escritor Urbano Tavares Rodrigues (gravação áudio que incluí em anexo). Segundo a longa experiência de vida de escritor, este afirma que faz todo sentido falar de inspiração, da qual boa parte do ato criativo resulta, aliada à vontade de criar e ao trabalho de execução, do ato em si. O mesmo é dizer que a inspiração é despertada dentro do eu, ora espontaneamente, ora por autoindução, muitas vezes a partir de motivos externos ao seu autor. Nesta fase da sua existência vê-se frequentemente confrontado com o limite da vida que o inspirou a escrever um dos seus mais recentes livros *A Imensa Boca dessa Angústia*. É um livro cujo discurso autobiográfico testemunha o sofrimento físico causado pelos espasmos de angústia, sufocações, dores no peito de origem cardiovascular. É um testemunho nietzschiano, a avaliar por palavras do próprio filósofo: “Sientes que debe llegar la hora de la despedida [...]. Pero no olvidas que lo perecedero entona sin cesar su canción y que al oír la primera estrofa casi se muere de nostalgia ante la idea de que todo pudiera pasar para siempre.” (NIETZSCHE, 1932:13)

Urbano questionado sobre o que é a consciência humana, respondeu que é o conhecimento que o homem tem de si próprio na sua relação com o mundo e do conceito culturalmente inevitável de Deus, embora se tenha mantido desvinculado de quaisquer confissões religiosas. Contudo, da mãe ganhou uma cultura religiosa que chegou a praticar em criança quando frequentou a catequese católica. Considerava-se agnóstico, mas com uma relação afetiva especial com a figura de Jesus, porque O via como um homem generoso, que sabia acarinhar uma prostituta. Urbano, firme nas suas

convicções comunistas, respeitava os credos religiosos de qualquer pessoa. Acreditava, como homem de esquerda, nos princípios do marxismo e na justiça social.

Para Octávio Paz, a literatura é capaz de retratar as mudanças e “as prepara e profetiza... encarrega-se de representar em muitos casos nossos desejos e paixões.” (PAZ, 1994:123).

A criatividade é assunto de reflexão de alguns cientistas e escritores como também Vygotsky, Dostoiévski, António Damásio, Leo Szilard e Jonas Salk. Na sua obra *Criação e imaginação*, Vygotsky afirma que é a atividade criadora que faz o homem ser alguém voltado para a construção do futuro, com capacidade para modificar o seu presente.

“A arte mente porque é social. E há só duas grandes formas de arte – uma que se dirige à nossa alma profunda, a outra que se dirige à nossa alma atenta. A primeira é a poesia, o romance a segunda.” (B.SOARES, 2008)

O cientista criador tem muito em comum com o artista e o poeta. O pensamento lógico e a capacidade analítica são atributos necessários a um cientista, mas estão longe de ser suficientes para o trabalho criativo. Aqueles palpites na ciência que conduziram a grandes avanços tecnológicos não foram logicamente derivados de conhecimento preexistente: os processos criativos em que se baseia o progresso da ciência atuam no nível do subconsciente.

Por sua vez, Jonas Salk defendia que a ideia de criatividade assenta numa “fusão da intuição e da razão”.

E Damásio explicita o apoio a afirmações feitas pelo físico nuclear húngaro Leó Szilárd e pelo médico Jonas Salk.

Um exercício crítico interessante é aquele sobre a complexidade do sentido de autoria, conferindo à obra um estatuto não de criação artística, mas de simulacro criativo da realidade. O objetivo crítico deste tipo de momento discursivo prende-se com o paradoxo de reflexividade introduzido por Nietzsche e trabalhado por artistas pós-modernistas de que não há originalidade, nem certezas, mas apenas o simulacro revelado textualmente.

Dir-se-ia, na verdade, conforme a palavra de Zaratustra, que as coisas vêm por si até nós, desejosas de converter-se em símbolos [...]. Eis a minha

experiência de inspiração; e não duvido de que se teria de recuar milhares de anos para encontrar alguém com o direito de dizer: «é também a minha». (NIETZSCHE, 1997:104)

A inspiração nietzschiana chega pela verdade da existência contida na palavra. Uma inspiração sem proprietários.

A atenção depositada sobre esta temática neste trabalho incidirá sobre um *corpus* ibérico de dois testemunhos de dois prosadores literários, que foram “almas atentas” do ato criativo.

José Luis Sampedro, em *Escribir es Vivir*, dá a conhecer ao leitor um livro coletivo com testemunhos pessoais sobre o ato criativo, em que o próprio foi colaborador: *Escritores ante el espejo*.

A literatura é, mais uma vez, o laboratório do testemunho autoral e pretende dar pistas à ciência que pouco sabe sobre a forma como o cérebro reage às obras de arte. Alguns psicólogos tentam descobrir leis estéticas, mas os resultados ainda são decepcionantes. Se um dia a estética experimental produzir informações úteis e concludentes sobre, por exemplo, porque uma pessoa gosta de fado e outra não, tanto melhor. Até agora, ainda pouco se adiantou.

CAPÍTULO 2 - *E Agora, José? e Escribir para Vivir*

2.1. Entre o escritor e a sua escrita

Estes títulos de dois livros, *E Agora, José?* e *Escribir es Vivir*, podiam ser aleatoriamente atribuídos a qualquer José do *corpus* principal aqui em estudo. Sabendo, contudo, que *E Agora, José?* é título inspirado no poema de Carlos Drummond de Andrade, que inicia o último texto deste livro do autor português. Um José que zomba, que faz versos, sem nome... É um José cuja ficção vem a ser estudada por nomes da literatura e da teoria da literatura como Izabel Margato, Maria Fernanda de Abreu, Eunice Cabral, Eduardo Prado Coelho, Maria Lucia Lepecki, Carlos Reis, Paula Morão, Petar Petrov, Mário Sacramento, Eduardo Lourenço, Inês Pedrosa, Liberto Cruz, Baptista-Bastos e Mário Dionísio.

A pergunta: E agora, José? é para quem? Pelos vistos, para todos os Josés escritores, portugueses ou espanhóis, cuja condição humana e de escritores, deve ser respeitada. Ambos escrevem, não para se promoverem, pois não é profissão protegida, mas para se manterem vivos. Não podem recusar a escrita, nem mesmo no fatalismo da doença. Quando recuperam alguma saúde, escrever é prioritário. A obra literária é a cria que tem primazia no alimento. A fadiga só chega quando a obra está concluída. O poeta argentino Jorge Luís Borges costumava dizer que lhe soava estranho o facto de alguém se queixar do esforço despendido para escrever um livro. José Luis Sampedro não se queixava, embora deixasse claro que “Escribir es un esfuerzo, un esfuerzo tremendo[...]”(p.31). Mas é um esforço maravilhoso, pois não se concebe passar um dia sem ter ideias para escrever, sem tomar notas, sem andar com um cadernito, falar um pouco sobre isso. É a necessidade vital de escrever. Segundo ele, há duas regras básicas para o ato de escrita: que as palavras saiam de dentro por uma inevitável necessidade interior e acreditar e viver o que se escreve.

José Cardoso Pires confidenciou a Maria Fernanda de Abreu, na entrevista publicada a 20 de julho de 1991 no nº312 de *Culturas*, um suplemento semanal do

jornal *Diario 16* de Madrid (em junho de 2005 reproduzida na revista *Semear*), o seguinte: “Necesito una cierta anarquia para escribir”.

Sobre as relações Portugal-Espanha, José Cardoso Pires recordou que os oito séculos de relações difíceis provocaram traumas históricos e atitudes menos racionais em ambas as partes. Miguel Unamuno e outros iberistas tentaram combater essa conjuntura, mas os governos de Salazar e de Franco não o permitiram.

La revisión del mapa literario ibérico todavía está en el principio. Sólo ahora es cuando en Portugal se han traducido, por ejemplo, autores de la importancia de Torrente Ballester, Eduardo Mendoza, Luis Goytisolo o Mercé Rodorela. Y un Vázquez Montalbán o un Juan Benet siguen restringidos a un grupo de iniciados.” (in revista *Semear*, p. 217)

O que não impediu, recorda Maria Fernanda de Abreu, de todos os romances de Cardoso Pires terem sido traduzidos para o espanhol e *Balada da Praia dos Cães* ter sido levado ao cinema em coprodução com Espanha.

Para Urbano Tavares Rodrigues: “José Cardoso Pires foi sem dúvida uma figura cimeira entre os melhores escritores portugueses do seu tempo. A sua linguagem é muito depurada, de um grande rigor, por vezes com conotações bem pessoais e intensamente sugestivas.” (*Público*, 28/10/98) Também ele foi, Urbano, um exemplo de ânsia de escrever e de viver. Viveu 89 anos, quase 90, cheios de literatura e experiências recheadas. Cinco anos antes, em 1993, este tinha afirmado ao *JL* o seguinte: “A escrita é sempre autobiográfica, assim como a biografia não deixa de ser romanesca”.

Jacques Derrida, no livro *Morada* Maurice Blanchot, tece considerações sobre o texto autobiográfico:

[...] um testemunho é sempre autobiográfico: ele diz, na primeira pessoa, o segredo partilhável e impartilhável do que me aconteceu, a mim, só a mim, o segredo absoluto daquilo que eu estive em posição de viver, ver, ouvir, tocar, sentir e suportar. Mas o conceito clássico de atestação, tal como o de autobiografia, parece excluir, de direito, quer a ficção quer a arte, na medida em que há o dever de verdade, toda a verdade, nada mais que a verdade. Um testemunho não deve ser, de direito, uma obra de arte nem uma ficção.(DERRIDA, 2004:40)

Contudo, um ano depois, em 2005, José Luis Sampedro declarava à assistência nas palestras sobre escrita criativa que foram compiladas no *Escribir es Vivir* que: “En lo que a mí respecta, les aseguro que en mis novelas estoy yo. Por eso, cuando me preguntan por qué no escribo mi autobiografía, siempre respondo que no, que mi autobiografía, mi vida está en mis novelas.” (p.34)

Serão as próprias autobiografias, de certo modo, autoficcionadas, segundo a natureza recriadora da memória individual? “Memória com toda a liberdade que ela pode permitir, deslocamento de acção e de espaço, intromissões de apóstrofes significantes, elipses, invectivas de circunstância; e toda essa aventura de contar, associando, distorcendo, recompondo[...]” (J.C.PIRES, 1977:125)

Quem são estes Josés?

Na *Fotobiografia de José Cardoso Pires*, Inês Pedrosa procura retratar o Zé português de forma muito próxima daquele que procura estar, ele mesmo, no *De Profundis, Valsa Lenta*. Logo no frontispício, que a coordenadora entendeu como «Antes de começar», começa assim:

Nesse céu onde o olhar

Este livro foi sonhado como uma muralha contra a morte. Todos os livros nascem assim, bem sei, mas este tinha o inimigo mesmo ali à porta, em recorte nítido. José Cardoso Pires conseguira enxotar a morte por duas vezes – em fins de 1994, sobrevivendo a um grave acidente de automóvel; em princípios de 1995, sobrevivendo a um gravíssimo acidente vascular cerebral – e vivia os dias melancólicos da glória, quando este projecto nasceu, na cabeça do seu editor e grande amigo Nelson de Matos, em 1997. Aos dois acidentes somara-se entretanto uma violenta depressão que lhe travava a escrita e lhe tornava a vida irrespirável. Nas entrevistas perguntavam-lhe pelo próximo romance, e ele ia dizendo que sim, que estava a esboçá-lo – erguendo sorrisos delicados que traíam o esforço e a raiva no canto da boca, no canto dos olhos.

A ideia da *Fotobiografia* descontraíu-o, não tanto por se tratar de um livro sobre ele, mas sobretudo porque era um livro que ele ainda podia fazer. Com o rigor cirúrgico que punha em tudo o que escrevia – por isso é que não escreveu mais, preferia torturar-se por não escrever do que infligir aos outros e à sua imagem de si a maçada da redundância. (PEDROSA, 1999:11)

José Cardoso foi um português com determinação e vontade própria. Ele procurou contrariar a passividade que Pessoa n' *O Preconceito de Ordem* critica na ordem panúrgica ligada à história lusa, ao português que está sempre à espera dos outros para tudo. Ele foi um *indisciplinador* que mexeu com a atividade literária, no papel social, político e artístico que ela deve ter. “É uma chatice, pensamos todos muito bem [...]Exactamente. Quando um país não dá para agir, contentamo-nos em pensar, que remédio. “(in *Anjo Acorado*)

Maria Fernanda de Abreu, ainda na entrevista citada, questionou Cardoso Pires sobre a identidade em Portugal abordada na sua obra: “Usted dijo recientemente en otra entrevista que el nuestro es “un país mentido”, que “somos el hijo de una madre que todos los días nos miente y nos engaña”. Y su *Alejandra Alpha* dice que “este país no merece el Tajo que tiene”. (in revista *Semear*, p. 215)

E Portugal é esse país que José Cardoso Pires “reune” em Lisboa: “En las capitales las confrontaciones son más profundas y más sutiles, hay una proximidad ilusoria con los centros de Poder que las hace más propensas a la mitología social.” (p.2 13)

“E é resmungando que o imagino agora, criticando o excesso de adjetivos ou a falta de uma ou outra fotografia neste livro, irritado consigo mesmo por se ter deixado levar ao quinto combate com a morte.” (PEDROSA, 1999:15)

José Cardoso Pires, que conseguia ser aluno de liceu e, ao mesmo tempo, andar com a “choldra” da rua Almirante Reis, mostrou desde cedo a sua vontade de se libertar da pequena burguesia a que pertencia “a que tive sempre um nojo muito grande”. Irritava-o ouvir em sua casa o que se devia e não devia fazer, o que lá acham que era próprio e impróprio, como certas companhias. Não gostava que a empregada o levasse à escola, quando era novinho; era a sua humilhação.

Não se considerava um bicho do mato, mas até para a vida literária não tinha muita paciência. Não se considerava um tipo de tertúlias no café. Convivia simultaneamente com escritores e artistas da sua geração como Júlio Pomar, Alexandre O’Neil, Carlos de Oliveira, Augusto Abelaira, Mário Cesariny, Manuel da Fonseca, Mário Dionísio, Vespeira, João Cochofel, Luís Pacheco, Dias Coelho. Mas sentia-se na escola quando ia até ao Café Herminius, que era o ponto de encontro entre intelectuais e

marginais. Era um ambiente erudito demais para ele, que via as coisas mais a partir da política e da vida de bairro, como em Arroios. Gostava dos jogos, das miúdas, dos bailaricos aos domingos.

José Cardoso Pires conta a Inês Pedrosa que o Alexandre O’Neil, com quem ele se dava bem, era capaz de estar catorze dias e catorze noites sentado num café. O único que tinha os mesmos hábitos de bebida que ele era o Manuel da Fonseca, que bebia bagaços. O Mário Dionísio era dos mais sérios e vivia segundo parâmetros muito austeros, para ele.

Chegou a fazer crítica literária na revista *Afinidades*, segundo ele para ganhar uns trocos, que não percebia muito do assunto.

Sempre a desafiar a ordem do Criador: “Vejo-o com uns binóculos de empréstimo, furtados ao sono do Criador, à procura dos recantos da sua Lisboa, pendurado no estribo de um qualquer autocarro estelar, com umas asas de anjo ateu que lhe causarão alguma comichão e muito riso.” (*Idem*, 1999:15)

José Cardoso Pires, nascido a 1925 na Beira Alta, em São João do Peso, no concelho de Vila de Rei, veio para Lisboa ainda menino. Só voltou a visitar a região natal em 1975. “É uma terra que não me interessa. Sou lisboeta até na maneira muito fechada de falar o português” declarou ao jornal *Estado de São Paulo* de 29 de outubro de 1996. A urbanidade de Lisboa foi, para o escritor português, um espaço de redescoberta mitificada. “Para mim, como para todo o filho da cidade, a rua foi o atlas da infância, na rua é que se começa a aprender mundo e liberdade.[...] Ainda me lembro dos gatos que havia no jardim do Largo a toda a hora. Gatos no relvado, gatos no coreto, gatos a marinharem pelas palmeiras, nunca na minha vida vi tanto gato.” (PEDROSA; 1999:22/3) Excelente observador, ele detinha a sua atenção nas calçadas da capital, muitas delas decoradas com motivos marinhos: ondas, rosas dos ventos, caravelas, peixes, delfins. Belezas urbanas que o português distraído nem sempre reparava e repara.

“Não se pode pensar Lisboa, sem pensar no mar, disse ao mesmo jornal. Sempre que recebia um visitante de fora, Cardoso Pires levava-o ao restaurante «Ponto Final», ainda hoje localizado no Cais do Ginjal, em Cacilhas, Almada. A Margem Sul foi considerada a Niterói lisboeta pelo seu amigo jornalista brasileiro José Castello, pela

alguma semelhança na origem indígena da zona próxima da cidade do Rio de Janeiro, no que têm de bom e ainda de muito problemático...

José Cardoso Pires publicou 18 obras. Era um escritor português fascinado pelos azulejos da cidade. Sentia-se encantado com a decoração pictórica e poética das novas estações do Metropolitano de Lisboa. De uma Lisboa já integrada e permeável às ideias dos países desenvolvidos da União Europeia.

E Cardoso Pires não escondia os seus vícios de lisboeta romântico. Era frequentador assíduo da *Portugália*, onde jogava bilhar, do *British Bar* e do bar americano no Cais do Sodré. Ou do *Procópio* nas Amoreiras. Fazia as suas caminhadas pela avenida de Roma. E na calçada oposta à do Cinema *Londres*, onde existia uma velha loja de enxovais que tinha o nome gravado nas pedras da calçada: *Daisy*, parava e recitava para si mesmo, de memória, o «Soneto já Antigo» de Álvaro de Campos (“Olha Daisy, quando eu morrer tu hás de/dizer aos meus amigos aí de Londres,/embora não sintas, que tu escondes/a grande dor da minha morte...”).

Porque a grandeza de um escritor não reside exclusivamente na sua escrita, mas também na sua vida que é naturalmente única, quantas vezes incompreendida e considerada marginal.

Na história contemporânea, os talentos fora do comum tendem a assumir posições de radicalidade. A recusa do aburguesamento, da renúncia de algumas formas de consentimento das posições instituídas, levou a uma espécie de marginalização assumidas do escritor de vanguarda do século XX, senão mesmo por ele voluntariamente procurada.

José Cardoso Pires e José Luis Sampedro posicionaram-se criticamente em relação às convenções e ao estabelecido, evidenciando com clareza as suas ideias e autodefinindo-se como cidadãos marginais porque contrários a qualquer tipo de instrumentalização instituída.

O conceito de marginalidade no meio artístico passou a ser muito valorizado e vital para a autenticidade criadora e interventiva. O que é claramente reforçado pelos autores nestes livros dos Josés.

Perante o exposto, e dado que lhe não são possibilitadas quaisquer formas de recurso efectivamente consequentes, o declarante remeteu-se, com o preço

das inevitáveis segregações, à condição de cidadão à margem, que é aquela para que certos Estados impelem o escritor que crê na independência de espírito. (PIRES, 1977:16)

Os seus textos literários são autobiográficos e identitários, que são características da arte assumida como vocação.

José Cardoso Pires confessa que a sua determinação em escrever aconteceu sobretudo em contacto com os contistas Tchekov e Poe. Hemingway veio depois pelo substantivo na escrita e os diálogos de grande viveza, que revelam a sua observação jornalística.

Sabemos que as redes modernas de comunicação têm impulsionado um significativo deslocamento dos processos autorais de escrita, que adquirem nova dinâmica, sobretudo no meio digital (embora não seja, diga-se, o suporte de comunicação eleito pelos escritores em estudo, que é avançado em relação ao seu contexto educacional e cultural). Apresentam-se cada vez mais como uma ação interativa entre diferentes agentes criadores.

Com base no pensamento de Michel Foucault sobre o tema da autoria, a função-autor, como propõe o filósofo, é estruturada atualmente numa rede de interações. A modernidade é reconhecida como o período específico no qual o processo autoral adquire uma configuração mais centrada no indivíduo, época em que também ganha espaço a noção de obra fechada e proprietária. O interesse pela obra implica o interesse pela pessoa, que atualmente leva à personalização da obra, como nestes textos autobiográficos em estudo, pois são uma extensão dos seus autores. Inevitavelmente, o carácter funcional e estético da obra aparece imbuído da experiência de vida do seu autor. “[...] esto es lo importante que quiero transmitirles: *el acto de creación de una obra está imbricado en la vida del escritor como la raíz de un árbol en la tierra de donde nace.*” (SAMPEDRO, 2008:18)

Estes dois escritores opõem-se às convenções e ao comodamente estabelecido, mostrando a sua indiferença pela vida burguesa confortável e tecendo desafetadamente as suas críticas às sérias falhas do sistema de organização sociopolítico instituído.

Passados quarenta e seis anos sobre o estabelecimento desse compromisso, o declarante, que agora exerce a profissão de escritor e se encontra na plenitude dos seus direitos cívicos e políticos [...], nunca a segunda parte

contratante, o Estado, respeitou as obrigações a que se comprometeu com ele. (PIRES, 1977:13/4)

Como afirma João Pedro George na sua obra *O que é um escritor maldito?* (GEORGE, 2013:191), a ideia da marginalidade é cada vez mais valorizada porque serve ao escritor interventivo para se posicionar ideologicamente sem constrangimentos e para ter espaço para integrar a questão dos grupos sociais marginalizados. Como a própria atividade do escritor. “No fundo o escritor assemelha-se muito a um voyeur ou a um masturbador. Está na tal solidão comprazida e dirige-se ao leitor ideal, alguém que é tão ideal, tão secreto e sempre tão disponível como a personagem a quem se dirige o adolescente nas suas masturbações.” (Entrevista a Artur Portela, *Cardoso Pires por Cardoso Pires*, Publicações Dom Quixote, 1991)

Este escritor português vê a solidão do escritor como uma rebeldia, alguém que se isola obstinadamente para não se identificar com o tipo de escrita vigente.

Muitos outros casos semelhantes de escritores ibéricos do séc. XX poderiam ser aqui citados. Escritores que não são ou não foram suficientemente acarinhados como mereciam. Como testemunha o livro publicado postumamente de Urbano Tavares Rodrigues, *O Livro Aberto de Uma Vida Ímpar*, em que José Jorge Letria, que também o entrevista, diz a certa altura o seguinte:

Portugal não soube tratar Urbano como ele merecia, talvez por ele ser demasiado generoso, solidário, disponível e prolífico, sempre pronto para ajudar e para nunca dizer não, virtudes que, neste país, costumam ter o efeito bumerangue em relação a quem as possui [...] pude testemunhar a forma como resolvia, sem rodeios, os contenciosos da mesquinha intriga e da mais torpe inveja[...]Urbano teve sempre menos do que merecia [...].(LETRIA, 2013:117)

José Luis Sampedro também se considera um escritor marginal, que lhe conferiu, ao longo de meio século, alguma autenticidade e veio a ser reconhecido por isso: “[...] iba dejando mi huella de escritor furtivo en unos cuantos relatos, hasta alcanzar, al cabo de casi medio siglo, un cierto renombre que ahora consagra singularmente vuestra elección. Quizás esa marginalidad me haya hecho el favor de dar a mi obra por lo menos alguna autenticidad, valor que siempre ambicioné sobre todos.” (SAMPEDRO, 1991:7/8)

No caso de José Cardoso Pires, ele admitia que vivia num estado de conflito permanente com a identidade portuguesa. Na mesma entrevista ao «Estado de São Paulo» confessa: “Um dos motivos pelo qual escrevo é que sofro de um conflito de identidade com o país que amo”. Afirma que escreve para se descobrir, para se identificar com o seu país e com a sua língua. Essa relação de tensão, a seu ver, produz muitos conflitos entre Portugal e os seus escritores mais inquietos. “Escrevo para criar uma nova relação com a língua, uma nova sintaxe.” Esse lado lógico da língua é, quase sempre, segundo ele, desprezado pelos leitores. Questioná-lo produz sempre inquietação.

Ainda no Brasil, José Cardoso Pires teve a sorte de conhecer o jornalista Paulo Francis que lhe permitiu escrever artigos violentos sobre o regime de Salazar, sob pseudónimo, na revista «Senhor». O cuidado foi ao ponto de o editor, Artur Siroski, nomear um redator especial para “abrasileirar” os textos de Cardoso Pires, de modo a polícia portuguesa não se aperceber desses artigos virulentos.

O escritor português tornou-se amigo de muitos artistas brasileiros, como Nara Leão, Ruy Guerra, Carlos Scliar, Ruben Braga, João Cabral de Melo, de Fernando Sabino e do ainda menino Francisco Buarque de Hollanda. Um dia, Cardoso Pires estava a ler o jornal e deparou-se com um artigo que relatava, em detalhe, a sua vida secreta no Brasil. O texto estava assinado pelo seu amigo insuspeito Fernando Sabino. Apesar do choque na altura, Cardoso Pires acabou por perdôá-lo. “Os brasileiros, naquela época, estavam tão acostumados com a liberdade que nem sabiam o que era a falta de liberdade”.

O escritor e o artista estão sempre colocados sob suspeita, porque são, cada um à sua maneira, cidadãos utópicos. “Porque têm a consciência de que existe, tanto para eles quanto pela sociedade, um nível de perfeito inatingível.”, admitia o entrevistado ao «Estado de São Paulo». E o jornalista seu amigo comenta na mesma entrevista que, assim como o matemático tem que fazer os seus raciocínios levando em conta o infinito, também alguém só se torna escritor se levar em linha de conta a existência do impossível. O ideal é a estrela orientadora. Quem sonha pela arte, mitifica a realidade. “O mito é o nada que é tudo” (PESSOA, 1995:15)

Para as ciências naturais, os mitos são, de facto, o impossível. O mito é nada, porque de concreto ou factual tem pouco ou nada. Mas o mito é também tudo porque é o

resultado de séculos de acumulação de riqueza cultural, histórias de um povo, tradições de origens imemoriais, que movem a vontade humana rumo à perfeição.

A este propósito, dizia José Cardoso Pires: “ O Portugal dos meus sonhos é um país impossível, e não o planeado hoje pela política pragmática dos europeus. Por isso os escritores, mesmo os mais austeros, parecem sempre um pouco atormentados. Eles sofrem do amor pelo que jamais vai existir.”(in *O Estado de São Paulo*, 6 de out/96)

No capítulo «Mensagem dentro duma garrafa», Cardoso Pires discorre sobre um livro de um escritor angolano seu amigo, Luandino, com o título *Nós, os do Makulusu*, sobre o princípio da guerra, em que se refere à morte como o limite do amor. “Atingimos agora o rosto final do livro, aquele em que um *De Profundis* pelo reinado colonialista se transforma num hino à irmandade do amor com a morte.” (PIRES, 1977:127) À distância de vinte anos, já então citava o *De Profundis*, salmo de penitência e de libertação para receber o homem novo:

Uma aliança que Luandino põe em equação mesmo nos momentos do mais terno encontro sentimental e que, como mandam os livros, desagua na morte. Estou a lembrar-me de Dostoievski, Henry Miller, Lowry, García Márquez: amor, humor e morte também se conjugam neles como linhas de uma mesma mão e fazem o mapa da vida. (PIRES, 1977:127)

A missão do escritor é escrever sobre as interpretações possíveis do ser e do mundo que o habita. É José Luis Sampedro, com dez obras com temas económicos e doze romances e dois contos, que a refere quando propõe um verso de São João da Cruz: «Entremos más adentro en la espesura» (SAMPEDRO, 2006:113) Qual é essa espessura? O mundo interior do ser humano, o emaranhado que existe dentro de cada um de nós. Este escritor acreditava que se olharmos para dentro nós próprios, encontramos tudo. Se nos conhecermos pela observação atenta, descobrimo-nos. O problema, segundo Sampedro, é que não sabemos olhar com discernimento para quem somos porque não nos educaram para isso, pois não interessa quem somos:

Todos somos subdesarrollados en el sentido de que ninguno de nosotros llega a desarrollar sus potencialidades, ninguno llega a ser cuanto podría ser. No interesa que sepamos, que seamos seres humanos en toda nuestra integridad, desarrollando todas nuestras facultades.[...]De modo que «entremos más adentro en la espesura», pero entremos sin miedo porque dentro de cada uno

hay de todo.[...]Por eso digo que escribir es una necesidad vital, porque al novelar he ahondado en la realidad, en mi interior, y eso me ha ayudado mucho a ser quien soy. (SAMPEDRO, 2006:113)

José Cardoso Pires confidenciou numa entrevista a Manuel do Nascimento, para o jornal *O Primeiro de Janeiro*, que não planeou ser escritor. “Porque me meti a escrever não faço já ideia.” (28/9/1958)

Anteriormente, quando era apontador de cais, vivia numa pensão onde as pessoas eram realmente pobres. Então o seu refúgio era ler. Na Marinha Mercante, porque não se sentia à vontade com aquela atividade, o seu refúgio também era ler.

A vida foi-lhe proporcionando experiências do quotidiano, algumas situações invulgares, outras mesmo degradantes.

Começou, então, o caminho sinuoso do romance e do conto.

Senti a mão da Censura logo ao primeiro texto que publiquei em livro, uma antologia universitária intitulada *Bloco*. Morte imediata, livro apreendido sem demora porque a polícia da escrita estava atenta aos candidatos a escritor. Os que havia já chegavam e sobravam; para essa praga de inquisidores, o escritor português vivo era a besta inconveniente, o alvo maldito. Mesmo assim, ele não se calava, não desistia de escrever. E os editores publicavam-no, os editores, que imprudência, assumiam o risco. E os livreiros protegiam-no, faziam malabarismos para lhe venderem o livro clandestinamente se por acaso fosse proibido. (Entrevista a Artur Portela, *Cardoso Pires por Cardoso Pires*, Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1991)

2.2. Testemunhos de Olga Lucas e Ana Cardoso Pires

Em 2010, quando começámos este trabalho de investigação, ainda estava entre nós o escritor espanhol José Luis Sampedro. Algumas vezes fizemos contactos no sentido de o entrevistar. Mas a sua saúde debilitada foi adiando a marcação da dita

entrevista. Em 17 de outubro de 2013, dia em que se efetivou o encontro, já este escritor tinha falecido há pouco mais de cinco meses. A conversa foi com a viúva de José Luis Sampedro, a também escritora Olga Lucas, conversa que foi gravada com a devida autorização (anexo 2.).

Em relação a José Cardoso Pires, este faleceu há mais de dezasseis anos. Contudo, a filha mais velha do escritor, Ana Cardoso Pires, aceitou conversar connosco no concelho de Évora, em sua casa, no dia três de maio de 2014, entrevista também gravada com a sua autorização (anexo 2.).

Estas entrevistas tiveram como objetivo conhecer mais de perto a vida dos escritores em estudo, recolhendo informações, tanto quanto possível, não públicas sobre os distintos homens da escrita que eles foram.

Olga Lucas, no seu apartamento em Madrid, mostrou-se disponível para dar acesso aos documentos de receção do *Monte Sinaí*. A viúva considerou que esta obra não foi das que teve mais impacto no público, porque José Luis Sampedro tinha publicados muitos romances.

Esta escritora quer ver o espólio de José Luis Sampedro acessível ao público, mas considera que as bibliotecas nacionais estão afastadas das populações, com a devida exceção para os investigadores. No seu entendimento, os museus estão mais próximos do público.

Segundo Olga Lucas, José Luis Sampedro não era um escritor de elites. E por isso, gostava de criar uma instituição menos académica e mais virada para a divulgação da sua obra, ou seja, uma instituição mais museológica.

Entretanto, Olga Lucas, amavelmente, ofereceu-nos alguns livros difíceis de encontrar em Portugal, de José Luis Sampedro e outros em que também participou.

Falámos da publicação de Anthony Percival, autor de *Escritores ante el Espejo, estudio de la creatividad literária*, e da persistência deste coordenador para conseguir reunir todos os testemunhos de escritores espanhóis seleccionados sobre o fenómeno da inspiração, como o de José Luis Sampedro.

Para Olga Lucas, escrever é mais uma necessidade do que uma ideia. É um impulso interior, segundo a sua experiência de escritora. Acha que depende do que chamamos inspiração. Segundo esta, há dias que estamos mais inspirados do que outros.

O que tem a ver com as condições do momento que nos permitem uma maior ou menor ligação com o que se passa dentro e fora de nós. Olga Lucas não vê a inspiração como uma ideia mitificada.

Sobre a pessoa que foi o escritor Sampedro, afirma que era muito trabalhador e planificava meticulosamente as suas novelas.

Para si, um escritor com formação científica tem mais valor e tem uma escrita mais consistente. José Luis Sampedro, segundo ela, documentava-se exaustivamente para escrever os seus livros. “Él disfrutava de las pesquisas porque aprendia cosas. Era muy sabio y muy erudito. Se consideraba aprendiz de si mismo.”

Sampedro começou a escrever ainda jovem. Mas como era o mais velho dos irmãos, seguiu uma carreira de economia para começar a ganhar rapidamente dinheiro. E gostou muito da docência. A Sampedro sempre lhe interessou mais a economia que protege os mais desfavorecidos.

Segundo a entrevistada, o que Sampedro previu sobre os efeitos nefastos da globalização, estão à vista...

Na altura em que o escritor espanhol morreu e foi noticiado nos *media*, Olga recebeu imensas condolências das altas individualidades. É que, segundo esta, é impossível não reconhecer a sabedoria de Sampedro, nomeadamente na área da economia. Nem todos os diplomados gostavam das suas ideias, mas viram-se na contingência de reconhecer o seu valor. Os intelectuais, segundo Sampedro, ou se vendiam ou se marginalizavam. Como escritor e pensador, sentia-se pertencer mais aos artistas e filósofos marginais.

Para Olga Lucas, o papel do escritor é de grande responsabilidade, sobretudo se tem projeção pública, na literatura ou noutra área, pois há um acréscimo de responsabilidade social maior.

A teoria de literatura não interessa a Olga Lucas. Para si, tem interesse estudar a obra de escritores, mas a investigação literária não é a sua preferência, a não ser que o objeto de estudo mexa com a sua mente e com o seu coração.

Sobre a morte, Olga Lucas entende que é apenas o fim da vida. Desde a infância que esta tem tido sérias enfermidades físicas. Mas acha que a experiência de quase-morte não tem por norma um efeito especial na consciência humana.

A opinião de José Luis Sampedro sobre Olga Lucas foi muito importante para esta última. Ele considerava-a dotada de muito talento. Segundo ela, os dois eram muito parecidos e havia muita sintonia entre ambos, embora Sampedro fosse mais acadêmico e uma figura mais pública.

Cada um já tinha tido as suas experiências. A diferença de idade entre eles não foi significativa pois já tinham ambos maturidade suficiente. A atração entre eles foi também ideológica.

Quando Olga Lucas conheceu José Luis Sampedro, já estava platonicamente apaixonada por ele.

Nos primeiros dois anos, tiveram uma relação muito discreta. Para Olga Lucas, foi uma aproximação inesperada. Não foi fácil, porque nessa altura já havia algumas enfermidades dos dois lados.

Segundo Olga Lucas, Sampedro narra uma experiência no *Monte Sinaí* que não foi a pior de todas, embora a mais vital. No início da crise, Sampedro parecia que estava com gripe, com febre, mas depois foi-lhe diagnosticada uma bactéria de estafilococos alojada no coração. A pulsação baixou muito.

Sampedro, tal como acontecera com Cardoso Pires, ainda que em situações distintas, não teve consciência da gravidade do seu estado. Até porque, como conta a viúva, não era nada uma pessoa melodramática. Pelo contrário, por hábito não se lamentava. Os outros é que tinham de avaliar o seu estado físico, de adivinhar, de estar “de olho” nele.

O seu fim foi o menos mal possível, que, no entanto, se agravou na última semana. O médico deu-lhe medicamentos para aliviar o mal-estar. Apesar da força de viver que Sampedro sempre conservou, o coração já não estava a bombear o suficiente. Sampedro mostrou raros momentos de confusão mental. Às vezes, parecia um pouco assustado. Nesses instantes, quando olhava para a Olga, perguntava-lhe: “¿Eres tu?”

Sampedro morreu em casa. Os médicos receitaram-lhe paliativos. E Olga Lucas prometeu-lhe que iria morrer com dignidade. Sampedro morreu coerente com as suas convicções. Consciente de que estava na sua hora. Ele sabia que estava a morrer e dizia-o. Sampedro conseguiu viver até aos 65 anos da mulher, tal como lho prometera.

“Ah, este saco de patatas!” desabafava Sampedro quando já mal se conseguia mexer.

Na primavera seguinte, no dia três de maio de 2014, pelas 16h30m, fomos até a casa de Ana Cardoso Pires, perto da cidade de Évora, num meio natural envolvente encantador. A entrevista foi, consensualmente, no exterior da quinta.

Com o prévio pedido para a gravação da entrevista, Ana Cardoso Pires foi muito solícita nas respostas, amável e disponível.

O anular da memória *De Profundis*, *Valsa Lenta* é o anular do ser, para Ana Cardoso Pires. As palavras perdem o significado convencionado.

Nesse período crítico, José Cardoso Pires pediu à mulher o fato de banho, por exemplo, porque dizia que toda a gente tinha um fato de banho. Na realidade, ele estava a referir-se ao relógio.

Quando apareceu um amigo lá em casa, depois do pai regressar do hospital, começou a chorar. José Cardoso Pires esperou que o amigo saísse (o que revelou que não perdeu a conveniência do social) e depois perguntou à mulher: “Porque é que ele veio para aqui para chorar?”

Quando Ana Cardoso Pires foi ver o pai ao hospital, ele conheceu-a e exclamou: “Ah, vieste! Eu tenho outra...chama-se Rua.” Ao que Ana Cardoso explica que a outra era a sua irmã que se chama Rita.

Habitualmente, o pai era emocionalmente contido e, até mesmo, desajeitado e bruto. Mas nessa fase da *Valsa Lenta* tornou-se hipercarinhoso, mesmo em situações públicas. Ele não tinha, de facto, consciência do seu estado.

“Ele estava desambientado. Mas não mostrava medo.”, segundo a filha mais velha.

José Cardoso Pires não conseguia explicar-se. Numa das vezes, a falar com a Ana sobre o Sporting e o Benfica, não conseguiu do todo fazer passar a mensagem.

Mas mostrava-se calmo, apenas com reações de quem constata que está num sítio com o qual não se identifica. A mãe da entrevistada é que foi fundamental. Foi uma importante referência para ele. Com os outros mostrava-se cordato, mas não os conhecia e por isso não lhe despertavam particular atenção.

Segundo Ana Cardoso Pires, o fenómeno da inspiração para o seu pai foi mais encarado como uma atividade oficial que este desenvolvia com dificuldade. Porque o seu pai levava muito a sério a escrita...e isso percebe-se. Quando apostou em ser escritor, já namorava a escrita. Tinha uma atração enorme pelos escritores. Foi dessa altura a sua aproximação às tertúlias literárias.

Os escritores que ele admirava eram: Alves Redol, Aquilino Ribeiro, Carlos de Oliveira...

José Cardoso Pires tinha um grande interesse pela evolução da literatura. E nunca teve formação superior em letras, porque não queria. Mas não havia escritores que ele não conhecesse. O que lhe interessava sobretudo era a plasticidade da literatura.

Este escritor procurava a contenção da frase. Fazia textos grandes, mas depois cortava. Não fazia perder tempo ao leitor e por isso perdia ele tempo na procura da palavra certa.

Ana Cardoso Pires conta que o pai era sempre exigente com a sua escrita, até a escrever uma carta à EDP. Demorava uma manhã, se fosse preciso. Segundo a mesma, todos os livros deles têm pelo menos cinco versões, mesmo sem as facilidades do computador. A sua mãe era o seu computador. Era a mãe que se ocupava a passar e a repassar as páginas dos seus livros à máquina.

O seu pai apostava na posteridade. Quando ele estava em Londres a dar aulas, achava que o nosso país de facto matava o escritor. Interrogava-se: “Quantos países do nosso tamanho têm uma literatura tão rica como a nossa?”

José Cardoso Pires era muito cioso da qualidade do seu trabalho. Havia sempre o cuidado com a opinião de quem lesse o que ele escrevesse.

Ele achava que, pelo menos, três nomes de escritores portugueses ficariam para a história: Carlos de Oliveira, Alves Redol e ele próprio. Respetivamente, com o *Finis Terrae*, *O Barranco de Cegos* e *O Delfim*, embora ele gostasse mais, ao longo do seu percurso literário, do livro *Alexandra Alpha*.

Ana Cardoso Pires acha que os *mass media* têm alterado a noção do tempo.

Cada vez é mais difícil manter à “tona” os bons escritores. E a grande maioria dos professores nas escolas não leciona a obra de José Cardoso Pires.

Tudo o que está para trás começa a ser o que menos interessa, confia Ana Cardoso Pires. À exceção de um Pessoa, que é uma imagem internacional. Pessoa é muito abrangente e genial. Mas a máquina mantém-no porque passou a ser uma imagem de marca. Agora é o fado, o Pessoa e o futebol, afirma.

O fado por causa das coisas bairristas. O pai adorava a boémia lisboeta e de muitos fadistas. O que ele não gostava era das letras marialvas e monárquicas. Quando Alexandre O’Neil e o Ary dos Santos pegaram no fado, adorou.

Ana Cardoso Pires desmentiu a ideia veiculada de que o pai não gostava de ver os poemas dos poetas portugueses aproveitados no fado. Pelo contrário...O pai gostava muito do Marceneiro, da Lucília do Carmo... O que ele não gostava era da fadística padronizada pelo governo.

Ele gostava de vivenciar o fado, quando o fado era autêntico, reforça esta filha. O fado era o autêntico ambiente lisboeta que ele gostava de frequentar.

Ana Cardoso Pires acha que o seu pai não via qualquer problema em que trechos da sua escrita fossem adaptados para letras de fado.

O pai foi também um dos fundadores do *Hot Clube*. Adorava jazz, gostava também de alguma música clássica. O seu amigo Luiz Villas-Boas, que morava perto, convidou-o para a fundação do Clube.

José Cardoso Pires era pessoa que gostava de apoiar causas, mesmo que para isso tivesse que pesquisar sobre as mesmas.

A família da mãe do pai é muito católica. O pai fez a catequese e cumpriu todos os sacramentos. Chegou a ser catequista. Mas as respostas que a Igreja lhe dava eram manifestamente “coisas” e começou a investigar por conta própria, tornando-se agnóstico.

Ana Cardoso Pires confidenciou que ela e a irmã não são batizadas. Apesar dos amigos serem quase todos batizados. Moraram sempre ao pé de igrejas e ela sabia as missas de cor. O pai dizia-lhes que essas decisões religiosas eram suas, para serem feitas em liberdade. “Não decidam em função dos outros”, dizia-lhes.

Ana ia a retiros católicos. Tem amigos padres (tal como o seu pai também tinha). Ana chegou a jogar futebol no seminário de Almada com os rapazes. Havia uma

liberdade completa dada pelo pai, o que foi próprio de quem não se sentia ateu. O agnosticismo era mais falado e apreciado em casa do que o ateísmo, considerado tendencialmente intolerante.

A ida de José Cardoso Pires para o Brasil prendeu-se com o partido comunista quando começou a ser muito fustigado, nos anos sessenta. Depois de Alves Redol ter sido preso. Contudo, o pai acabou por arriscar e voltar, porque ele achava que, se não vivesse em Portugal, não conseguiria escrever.

Entretanto, o pai saiu do partido depois do 25 de abril. Ele disse que como nessa altura o país estava na democracia burguesa, ele queria estar nela sem ter que estar agarrado a uma opção partidária. Mas sempre teve divergências com o partido. Não acreditava na via maoísta para Portugal. Não queria substituir uma ditadura por outra.

José Cardoso Pires nunca foi preso, porque não gostava de ser pau-mandado. Ele cumpria as missões que o partido lhe destinava, mas à sua maneira, evitando ainda mais os riscos desnecessários.

Quando alguém do partido lhe disse que o Alves Redol tinha falado, ele não acreditou. Cardoso Pires manteve-se leal aos amigos e procurava não se deixar levar por qualquer conversa fabricada.

O seu pai era muito escrupuloso com a propriedade alheia. As filhas foram educadas nessa conduta. Para ele “roubar era uma nojeira”. E tinha como filosofia não bater. Achava que agredir fisicamente só se fosse em igualdade de circunstâncias, entre pares.

Quando Ana Cardoso Pires tinha quatro anos, a família mudou-se para Belas e de camioneta eram três horas de caminho até Lisboa. Só o pai é que tinha carro e a rotina deste não tinha regras.

Na sua família, havia estratos de confiança perfeitamente definidos, desde sempre, e que se prendiam com a amizade e a lealdade.

O pai não se dava praticamente com ninguém da família do lado da sua mãe, que era numerosa. Porque eram todos daquela pequena burguesia arrogante e prepotente, que o pai não gostava. Por isso, não se dava com eles. Ana não conhece ninguém desse ramo da família e, no entanto, tem uns sessenta primos dessa parte ascendente.

A família a gente não escolhe, era a ideia prevalente entre aqueles membros mais chegados. Mas houve pessoas na família que ficaram para a vida. Como a irmã de José Cardoso Pires, já para não falar da esposa e das filhas. Curiosamente, todas mulheres. Havia séria noção de clã, mas de um clã muito restrito.

Ana e a irmã nunca diziam nada do que se passava em casa. Aprenderam a não fixar nomes, muito menos nomes completos. Por uma razão de proteção contra a polícia salazarista. Ana não podia andar na rua com as suas amigas. Só podia estar em casa delas.

Sobre o tema da amizade, José Cardoso Pires via o António Lobo Antunes mais como um filho. Cardoso Pires tinha um grande respeito literário por António Lobo Antunes, que era um escritor mais novo do que ele.

O seu grande amigo foi Júlio Pomar, que conheceu no tempo do liceu. Júlio Pomar andava na escola António Arroio, que era uma escola mista na altura, e Cardoso Pires, que andava no liceu Camões, ia às artes. Também para ver as miúdas.

Ele e o seu editor Nelson de Matos eram muito chegados, embora nunca se tivessem tratado por tu.

De resto, para Cardoso Pires, todas as pessoas eram interessantes, porque eram potenciais personagens para os seus livros.

Ana Cardoso Pires diz que o seu pai nem tinha muitos amigos. Tinha, no entanto, lealdades muito curiosas.

José Cardoso Pires, Gabriel García Márquez e Vargas Llosa foram colegas no King's College, em Londres.

Gabriel García Márquez aborreceu-se um dia com a sua agência literária e perguntou a Cardoso Pires qual era a sua agência em Espanha. E escolheu a mesma. Havia esta confiança. Quando Gabriel García Márquez veio a Portugal, foi logo ao encontro de Cardoso Pires.

O seu pai esteve sempre fora de casa para escrever. Ele precisava de não ter horas e de não ter distrações. Quando estava a escrever, habitualmente em casas fora de Lisboa de amigos, na Ericeira, nas Azenhas do Mar, em Castelo Branco, mais tarde na Costa da Caparica (a única casa comprada pela família que era um T0), era sempre a

mãe que ia ter com ele. A sua mãe trabalhava o dia inteiro. Era enfermeira. Viviam naquela maneira de viver que era tão diferente dos outros, mas que em nada havia tensão. Ana Cardoso Pires quando chegava da escola, às vezes estava o seu pai a entrar em casa. E quando precisavam dele, contactavam-no sempre sem problemas.

A sua mãe, que ainda hoje é muito afetuosa, aceitou integralmente o pai na sua maneira própria de ser. Apelidavam-na, em casa e não só, de “Esquilo”, porque tinha um ar sempre atento. O nome foi escolhido pelo pai. A irmã era a “Melga” e a Ana era o “Urso” ou o “Rato assado”. Desde muito cedo, ouve sempre o fascínio cardosiano pelos animais.

O pai não tinha regras nenhuma para nada e a família vivia bem com isso. E havia o direito à argumentação. As filhas eram muito indagadoras, quando não contestatórias.

Quando Ana Cardoso Pires quis ir a uma festa de anos, com oito anos, o pai não a deixou ir; então ela exigiu-lhe explicações. Atónito, ele explicou-lhe calmamente que o pai da sua amiga era da P.I.D.E..

Ana Cardoso Pires sublinha que na sua família podia-se falar de tudo e havia esforço de sinceridade. As filhas podiam argumentar e contrapor, embora soubessem que eram muitas vezes trucidadas pelos argumentos do pai.

Quando a entrevistada andava no 2º ano, o pai estava em Londres. Um dia, quando ia ter um teste de Português, resolveu perguntar ao pai, a quem costumava tratar e ainda trata por Zé, se sabia a melhor maneira de memorizar uma proclítica, uma mesoclítica e enclítica. Aí, espantado, quando chegou a Portugal, foi logo à escola dizer à professora, indignado, que nesse nível de ensino, importante não eram as proclíticas, mas ensinar os alunos a escreverem bem...

As ideias que surgiam a José Cardoso Pires eram sempre uma urgência. Assim que lhe assaltava uma ideia, tinha que a anotar em qualquer lado: num pacote de açúcar ou no do leite....trazia habitualmente papelinhos com notinhas que achava que podiam encaixar naquilo que estava a escrever no momento. E desculpava-se quando falhava com o resto do que deveria ter feito, e deixou para trás.

Quando não tinha ideias, o escritor andava irritado e bebia.

Mas de repente, em catadupa, vinham as ideias. E então, quando José Cardoso Pires andava a escrever, só bebia leite, água e chá. Parar para comer era, para ele, uma chatice. Passado um certo tempo da atividade de escrita, precisava de parar para criar distância em relação ao texto. Um ano, dois anos. Depois relia o que escrevia e mudava quase tudo. Ora tinha coisas a mais, ora tinha coisas a menos. Por exemplo, mudava os nomes às personagens, mudava aspetos do enredo da história. Passavam anos até à publicação do livro seguinte. José Cardoso Pires via-se como um escritor bissexto.

Não conseguia fazer o alinhamento das crónicas em pouco tempo. E lá se desculpava ao editor...

Bebeu e fumou quatro maços de tabaco por dia desde os quinze anos, até à proibição médica. E mesmo assim, quando morreu, ainda tinha os pulmões, o coração e o fígado bons.

Quando teve a repetição do AVC, já depois da publicação do *De Profundis, Valsa Lenta*, Cardoso Pires ficou paralisado do lado esquerdo. A sua glote já não era a mesma. E tinha o braço esquerdo praticamente paralisado.

Apesar disso, lutava por manter a autonomia. Não gostava que lhe cortassem a comida. Um dia, engasgou-se com os pedaços da couve. Estava em casa, no dia que fazia anos de casado, em Alvalade, com a esposa à sua frente. Esteve meia hora sem oxigenar o cérebro. O resultado foram três meses em estado vegetativo. Cardoso Pires era a favor da Eutanásia. Passados os três meses, a família resolveu autorizar que a máquina fosse desligada, pois cerebralmente já tinha morrido. Mas durante aquele tempo de internamento, via-se que estava a ser bem tratado no hospital de Lisboa, o Santa Maria. Barbeado e bem arranjado, sempre a respirar serenamente.

Na altura do ataque isquémico transitório AIT (o primeiro AVC) que relata no seu testemunho, Cardoso Pires conheceu João Lobo Antunes no hospital, ainda que não fosse o seu médico assistente. O trombo da isquemia que se alojou no cérebro, desfez-se e pulverizou-se pelo corpo, em partes que não ficaram perturbadas nas funções físicas, que recuperaram normalmente. Foi esta experiência de ausência que o levou, passados dois anos, a escrever o *De Profundis, Valsa Lenta*.

Segundo a filha, Cardoso Pires foi mau doente. Começou a ir às consultas de psiquiatria do amigo França Jardim, os quais acabavam sempre com conversas de temas diversos...

Até àquele momento do engasgamento, o seu pai estava a recuperar bem da parte física. Fazia fisioterapia. Já começava a mexer a mão esquerda. Mas “Teimosinho como não há [...] Morreu estupidamente!” testemunhou, com um suspiro disfarçado, a filha mais velha.

Entretanto a família resolveu vender a casa da Costa e a matriarca está a viver com a entrevistada. Com os seus então oitenta e dois anos, Edite Cardoso Pires conduz, ainda cozinha para trinta pessoas se for preciso e mantém a sua autonomia.

2.3. *Desde la Frontera*

No sentido de melhor conhecer quem foi o catalão José Luis Sampedro e qual o compromisso literário com a sua narrativa biográfica, entendemos que seria imperioso um subcapítulo para *Desde la Frontera*, que foi o texto reeditado mais tarde em publicação conjunta com a primeira edição do *Monte Sinaí*.

Desde la Frontera é o título do discurso de trinta e três páginas que José Luis Sampedro proferiu no seu ingresso para a Real Academia Española, no dia 2 de junho de 1991 e que foi impresso em Madrid no mesmo ano.

Em 1995 este discurso integrou a publicação conjunta com o testemunho autobiográfico *Monte Sinaí*, na altura inédito, numa encadernação sob o título *Fronteras*.

A este discurso de Sampedro *Desde la Frontera*, segue-se, como parte integrante da publicação da Academia, a resposta do Senhor Don Gregorio Salvador Caja, perfazendo um total de cinquenta e sete páginas.

Sampedro ingressou na Real Academia Española e o seu discurso, considerado lúcido, reforçou a sua imagem de homem comprometido com a vida e com os outros, de experiência feita e muita sabedoria.

A ideia de fronteira é explorada de forma versátil e multidisciplinar, em especial a fronteira humana, aquela que permite distinguir e viver descobrindo o que está para além da instituição e do dogma.

No caso português, ainda que José Cardoso Pires não tivesse paciência para muita erudição e para todas as regras institucionalizadas, respeitava assumidamente o academismo e era muito exigente consigo próprio, na arte de escrever, em especial. E tinha uma noção clara da necessidade de se passar as fronteiras nacionais, locais e literárias. “Porque las capitales y las grandes ciudades son lugares geométricos de las asimetrías de cada país [...] La revisión del mapa literario ibérico todavía está en el principio.” (in *Semear*, p.213/7)

Ao convite que recebeu para ser membro da Real Academia Española, Sampedro achou-o generoso, ainda que inesperado, num tempo em que já se encontrava numa fronteira temporal dos seus 74 anos, que, segundo o próprio, representavam para si um estilo de vida. Estava feliz com o convite. A sua escrita dos cinquenta anos de carreira foi ali valorizada, embora no seu entender continue marginal e furtiva.

José Luis Sampedro compara os seus limites, que foram sempre transcendíveis, a uma membrana celular, sem cuja permeabilidade não seria possível a vida, que é feita de dares e receberes, com inúmeras barreiras temporais e outras. Fronteiras também com sinónimo de rituais de passagem. Um título no plural que, mais tarde, recebeu em livro as duas obras já citadas: o seu discurso de ingresso e o *Monte Sinaí*.

Fronteras foi assim a primeira edição do *Monte Sinaí* em 1995.

Para si, o conceito de fronteira é mais do que transcendível, é provocador. A fronteira desafia a coragem de quem a quer transpor. Como, por exemplo, a vontade de enfrentar os problemas sérios como os de saúde. Embora Sampedro só viesse a sofrer do grave problema cardíaco cerca de quatro anos depois.

[...] nunca somos los mismos al regreso de tal frontera marina, como yo no lo soy después del *Sinaí*. [...] Es decir, cuando constate que he traspasado al

fin del todo la frontera del *Sinaí* y que ya me encuentro en el nuevo país: el de mi libertad. (SAMPEDRO, 1998:70)

A fronteira faz, segundo ele, um convite carinhoso para ser atravessada ou mesmo “possuída” (vocábulo que marca algum jogo erótico com o uso do gênero feminino).

Com uma maturidade de quem se observa perante ela, numa situação de velhice e/ou doença, a atitude deve continuar a ser de trabalho no sentido do aperfeiçoamento de si.

Sampedro vê no conceito de fronteira o que está para além dela própria. Ou seja, viver profundamente o encanto da fronteira.

A fronteira tem ambivalência, que, reforça, não é o mesmo que ambiguidade. Há uma interpenetração de experiências, momentos e lugares: aqui e ali. Há diferenças em terrenos diferentes que se respeitam, sem se anularem.

José Luis Sampedro tem, felizmente, com quem partilhar as suas ideias de trabalho social e económico para o bem comum numa linha ideológica de esquerda e, ao mesmo tempo, desfrutar da convicção do sagrado. Contudo:

Nuestra relación con el mundo está condicionada por esa incapacidad nuestra para abarcar todas las dimensiones, determinando las cualidades de cada interpretación de la realidad. Por eso mismo, otra de las definiciones de Dios podría ser Ente que abarca simultáneamente todas esas dimensiones. (SAMPEDRO, 1991:14)

Com José Cardoso Pires, há uma atitude social e política clara e interventiva, de esquerda, mas o sagrado não faz parte das suas convicções. Pelo menos, é o que a sua coerência racional lhe aconselha até ao final.

Na entrevista ao jornal brasileiro *O Globo*, José Cardoso Pires conta à jornalista Mónica Torres Maia que, ao ser abordado na rua, depois do AVC, lhe perguntavam se era ateu. E olhavam-no com nojo e desprezo. Perguntavam-lhe também se tinha tido sinais de intervenção divina. “Um diálogo de surdos. Mas o engraçado é a quantidade de pessoas da classe média que não são analfabetas, mas querem saber como é lá do outro lado, porque pensam que eu estive do outro lado. Olham para mim como uma pessoa que é um caso estranho, um dinossauro.”

Sampedro, homem também sempre racional, foi particularmente detentor de um conhecimento superior e prático de economia, o que, ainda hoje, lhe continua a reforçar autoridade interventiva e apreço humanista dentro e fora de Espanha.

Foi um homem que procurou viver conscientemente a vida, sem cisões ideológicas, económicas ou políticas que não faziam sentido e têm servido de pretexto para adiar ações e ajudas que realmente são precisas. E afirmou saber conviver com a proximidade da morte, como parte integrante da vida.

Agradeceu a generosidade com que foi acolhido na Real Academia Española. É um homem amado pelos seus congéneres, tal como José Cardoso Pires o foi, com testemunhos.

Gratitud acrecentada por el hecho de que, no obstante haber discurrido mi principal vida pública por los campos de la economía, supisteis percibir que mi más intensa dedicación estuvo siempre consagrada a la literatura (SAMPEDRO, 1991:7)

E foram as necessidades da vida que o levaram, com satisfação, à docência universitária.

Neste discurso, Sampedro fez questão de oferecer ao seu auditório e à Academia algo mais do que um engenhoso discurso e um exercício de estilo ou análise concreta. Sampedro quis dar-lhes o melhor de si próprio. Considerou que lhes devia a verdade de si mesmo, num ato mais de coração do que de intelecto. E falou das suas preferências mais autênticas. Autodenominou-se como um homem fronteiro. Nunca caminhou sem orientação. A fronteira sempre foi o seu norte, mesmo antes de exercer uma profissão fixa.

A primeira fronteira foi a de Tânger da sua infância. Mais tarde, já adolescente, foi viver para Aranjuez. O Real Sítio foi decisivo para orientar a sua vida.

A magia do fronteiro foi inicialmente sentida em Aranjuez, onde existia uma fronteira temporal entre o século XVIII dos palácios e o século XIX da vila. Para além da fronteira espacial que separa o mundo mítico do mundo quotidiano.

Foi nos últimos tempos em Aranjuez que Sampedro começou a imaginar-se escritor, estimulado pelas vivências que lá teve e inspirado por aquela dupla fronteira que significou para si.

Desde 1950, começou a escrever um romance sobre o Real Sítio, que veio a trabalhar nele a sério, com o mesmo título, e que publicou dois anos depois do seu ingresso na Academia.

Entretanto, tornou-se um homem fronteiriço.

A fronteira que se seguiu no tempo e no espaço foi a guerra civil. Espanha saiu da guerra com muros erguidos. Desde então passou a ver fronteiras por todo o lado, no obstante não receberem esse nome. José Luis Sampedro dá o exemplo daquele momento naquela sala em Madrid.

Assemelhou as paredes da sala da Academia a muros. Para ele, eram fronteiras que o separavam da rua e da cidade. O estrado em que José Luis Sampedro se encontrava representava uma fronteira.

E prosseguiu com a analogia fronteiriça. Cada um se entrincheira nos muros da sua pessoa. Nos ressentimentos de certas agressões como em certos tons de voz ou gestos indesejáveis.

No nosso corpo, temos a fronteira da nossa pele, a fronteira da nossa anatomia, a delimitação dos órgãos e circuitos, até à célula interdependente, que é uma membrana tão separadora como permeável.

O escritor fez alusão ao espírito ou à psique, com base no cérebro, não localizável. As inumeráveis fronteiras inculcadas ou adquiridas, as proibições conscientes ou inconscientes, as barreiras ou estímulos do comportamento.

As fronteiras que se cruzam e entrecruzam nas diferenças interpessoais, como a idade, o sexo, as atividades de cada um, os gostos e tantas outras qualificações. As leis que permitem ou proíbem. Os hábitos.

Fronteiras por todo o mundo que são honradas por bandeiras, cores nos mapas, idiomas e tantos outros signos.

Segundo a sua reflexão, uma civilização é uma complexa estrutura de fronteiras, que determinam os seus atores e as relações no sistema social.

Cada ato e cada sucesso está delimitado no determinado momento, com fronteiras temporais irreversíveis.

Um período de transição é uma fronteira temporal entre duas épocas.

A questão de Sampedro é que a interpretação fronteiriça do mundo é tão lícita como qualquer outra. Esta interpretação resulta acertada ou não, segundo a perspetiva apresentada.

A realidade, para ele, não vale a pena descrever, mas interpretar. Quando descrevemos a realidade é apenas um ato ilusório. “Dime cómo miras y te diré quién eres en ese momento” (SAMPEDRO, 1991:13)

Deu conta do facto da nossa relação com o mundo estar condicionada por uma incapacidade humana para abarcar todas as dimensões, o que determina a qualidade de cada interpretação da realidade:

Sin pretender conocimientos filosóficos que no poseo, me parece evidente que cualquier percepción está filtrada ante todo por las limitaciones de nuestros sentidos – aun con los mayores auxilios de la técnica – y, además, por nuestros conceptos, prejuicios o deseos. Nos atenemos, conscientemente o no, a una o a muy pocas dimensiones de lo real. (SAMPEDRO, 1991:14)

Sampedro faz comparações: assim como o economista interpreta a sociedade em função do dinheiro e dos custos, o patologista em função das enfermidades, e assim sucessivamente.

O humanista continuou a sua preleção, dizendo que cabe ao ser humano pensar como quer articular as fronteiras nos diferentes planos.

Sampedro confessou que não queria dar uma visão fronterológica do mundo.

Este escritor considerou que o seu mundo está “fronteirado”. E cada palavra pode ser fronteira.

Pero sería desmedida tentación la de extenderme acerca de la palabra ante vosotros, que tanto más sabéis de ella. Sólo reverenciaré de pasada como proeza suprema del hombre – único animal que habla – y recordarla dotada, como todas las fronteras, de precisión clarificadora y, a la vez, de ambigüedad; pues en el continuo de la realidad todo tajo conceptual es artificioso [...] (p. 15)

Na literatura, é com palavras que se constroem as fronteiras, disse. Qualquer distinção entre o real e a ficção é apenas uma interpretação. Porque a ficção é a verdade do seu autor, que a viveu quando a criou, para que se torne verdade para os leitores. Sampedro realçou a importância da ficção na literatura. Segundo ele, as personagens ficcionadas resultam mais reais que muitos seres humanos retratados da vida real.

Sobre o conceito de fronteira, Sampedro concluiu afirmando que há fronteiras de todas as classes: geográficas, históricas, biológicas, sociais, psicológicas, artísticas...

E passou à distinção entre fronteira e limite.

O cabo «Finis Terrae» (do latim: fim da terra) para Sampedro não é um limite, mas uma fronteira, porque não é nenhum final de meta para o Homem. E para ele, em frente do oceano, os olhos e o pensamento vão mais longe, superando a costa. O mar não é um confim nem uma barreira, mas a maior porta para a liberdade.

Mis fronteras son todas trascendibles, como lo es la membrana de la célula, sin cuya permeabilidad no sería posible la vida, que es dar y recibir, intercambio, cruce de barreras. Y más aun que trascendible la frontera es provocadora, alzándose como un reto, amorosa invitación a ser franqueada, a ser poseída, a entregarse para darnos con su vencimiento nuestra superación: ese es el encanto profundo del vivir fronteirizo. Encanto compuesto de ambivalencia, de ambigüedad – no son lo mismo -, de interpenetración, de vivir a la vez aquí y allá sin borrar diferencias. Más allá nos tienta lo otro, lo que nos tenemos: nos lo canta y nos lo promete la frontera. (pp. 16/7).

Sampedro distinguiu os traços comuns das pessoas fronteiriças das que vivem nos centros.

Na sua opinião, os dos centros vivem encastelados, porque erguem muralhas e fecham as portas para criar limites ao seu território. Quando ultrapassam as muralhas, é para conquistar o espaço do outro. “Destruyendo para conservar.” Para estes, a fronteira não é um convite, mas uma ameaça. Os que estão fora portas são sempre inimigos. E como não procuram aproximar-se do inimigo, a sua vida está ancorada no interior das muralhas, onde erguem palácios, templos, normas, dogmas. Preferem a segurança do sedentarismo e das normas, do que a aventura do movimento e da liberdade.

No seguimento da sua reflexão, Luis Sampedro considerou que são dois estilos de vida diferentes: o fronteiriço e o central.

O fronteiriço é ambivalente e ambíguo, o que faz dele um ser mais dinâmico, aberto à novidade e potencial vanguardista.

Quem vive no centro é resistente às mudanças, e defende as suas leis e normas de forma tão rigorosa que pode chegar a extremos do dogma, da exigência ortodoxa e, mesmo, da tirania.

Os fronteiriços são revolucionários.

Contudo, tão vital é a mudança como a permanência. Tão lícita a atitude fronteiriça como a central. Concluiu esta distinção dizendo que os dois estilos podem ser complementares.

Mas declarou-se fronteiriço, porque aberto à inovação e ao progresso. “[...] como cantó el gran fronteirizo Pablo Neruda: «no es hacia abajo ni hacia atrás la vida.»” (p. 20)

Os próprios contrabandistas que Sampedro conheceu eram alegres, atentos, cordiais e saudavelmente pícaros. Não viviam enganados, porque tinham consciência que o contrabando apenas é delito aos olhos da lei do serviço da extorsão fiscal. Para um defensor do mercado livre, o contrabando devolve a liberdade de oferta que o Estado retirou.

À luz da fronteira aduaneira da sua vida quando se dedicou a estudar economia, a queda do muro de Berlim servia de bom exemplo da diferença entre a atitude fronteiriça e a atitude central. Estes últimos, encararam-no como o fracasso do comunismo e a vitória da verdade do capitalismo. E o facto é que não há liberdade de eleger no nosso mercado, porque sem dinheiro não é possível eleger nada.

A ciência económica evoluiu muito. Mas em que direção, perguntou-se. Sampedro deu a entender que nem o liberalismo nem o comunismo evoluíram. Então é crucial a reforma dos pressupostos básicos da economia.

Quienes creemos que la humanidad evoluciona en espiral, repitiendo su paso por los mismos ejes, aunque a distancias crecientes del centro, recordamos que así cayeron antes todos los imperios. (p. 27)

A nossa civilização, segundo o mesmo autor, rompeu com o sagrado e elevou aos seus altares o dinheiro e o materialismo. Subestima-se o sentimento. Há muita ciência e pouca sabedoria. Sampedro alertou, contudo, para os riscos nessa luta contra os desajustamentos e desequilíbrios sociais, do uso dos extremismos que só os agravam.

Se o amor não é sagrado, como é que vai ser a morte, interrogou-se.

Pues la muerte no es lo contrario del vivir, sino el horizonte que lo confirma y contra el cual gana la existencia en intensidad [...]. Si conscientemente

dejamos a la muerte que nos acompañe, hace milagroso cada instante, retoca voluptuosamente el irrecuperable pasado, hace incierto el futuro y así más deseable. No es enemiga, sino amiga, quien nos salva de la decrepitud; pero esta civilización no lo entiende y escamotea la presencia de la muerte en nuestro escenario social. (p. 31)

CAPÍTULO 3 - O retorno do eu ao ato da escrita

3.1. Para um estudo comparativo da obra de José Cardoso Pires *De Profundis*, *Valsa Lenta* e *Monte Sinai* de José Luis Sampedro

Paga-se muito caro ser imortal: é então forçoso morrer muitas vezes em vida. (NIETZSCHE, 1997:106)

Na narrativa há uma temporalidade intemporal humana organizada. O tempo é contado e renascido por palavras.

Particularmente nos últimos dois séculos, os escritores têm procurado dedicar mais tempo do seu trabalho a descobrirem-se, o que resulta numa obra literária mais representativa de si próprios. A literatura tornou-se, assim, um sistema autorreferencial. As redes de comunicação aguçaram essa necessidade, mas o universo académico determinou as bases para a atividade criativa personalizada pela importância da assinatura dos autores e pela sua biografia.

Você é um dos raros escritores portugueses de facto profissionais. Não tem riscos, o profissionalismo?

Bastantes, mas isso não obriga a cadências. O pior é que os riscos ainda se agravam mais quando se é de escrita lenta, e não pense que me estou a defender quando falo assim. «Escritor bissexto...», nunca me pareceu que isso fosse necessariamente um elogio, pode crer. O Stendhal escrevia ao correr da pena (nem escrevia, ditava) e foi o génio que se sabe. Não, essa coisa de forma torturada não é selo de garantia. [...] Escrever, para mim, é uma solidão comprazida. Um trabalho de mão e de memória entre quatro margens do papel. (José Cardoso Pires em entrevista a Artur Portela, *Cardoso Pires por Cardoso Pires*, Publicações Dom Quixote, 1991)

Os dois textos principais neste estudo são assumidamente autobiográficos, no que de mais íntimo e confidencial pode experimentar o ser humano: o testemunho da dor após o risco da perda de si próprios. Mas estes são mais do que meros testemunhos de sobreviventes à morte: são a consciência presente na escrita que testemunha a contemplação da estranha serenidade do eu numa afinidade próxima com a morte. Altura que é por excelência de consciência face ao doloroso enigma da vida. Com a lucidez de *pre mortem* na escrita. Quem sabe se para, qual profeta, receber em recompensa pela quase perda do valor inestimável da vida um novo ânimo que sobrevém à decrepitude e à crise.

A morte é um fim incompreendido, pois quando a concebemos, estamos vivos, e quando a experimentamos, já não estamos. É uma certeza, uma lei natural à qual todas as pessoas estão sujeitas. Pelo seu aspeto concludente, é uma condição terminal.

Enquanto vivos, o fenecimento suscita a autorreflexão. Qualquer humano pensa quem é, de onde vem e o que significa morrer. Se os homens identificassem a aproximação do seu fim, melhor se preparariam para receber último troço da viagem existencial. Nos autores em estudo, há algo dessa maturidade na escrita dos seus testemunhos autobiográficos.

À semelhança do pensamento nietzschiano, é visível em José Cardoso Pires e em José Luis Sampedro a valorização da atitude que afirma a vida, mesmo nos momentos de debilidade, ou sobretudo nesses.

Rita Charon, na sua dedicação à medicina narrativa, constata pela conversa centrada no doente, que há uma especial serenidade quando existe verdade no seu coração, mesmo na vida em despedida. E o despojamento incondicional do indivíduo elege, apesar de tudo, a existência como única realidade.

Desafiando a cultura ocidental, que historicamente vê a morte como um contraponto da vida, às vezes associada ao castigo, a algo socialmente a ser vivido discretamente e pouco discutido, José Luis Sampedro e José Cardoso Pires encaram-na, aceitam-na e decidem narrá-la, quem sabe para minimizar o temor dela.

O uso do termo retorno tem implícito o sentido de tornar à escrita o «eu» escritor, num testemunho de consciência que o indivíduo manifesta de si mesmo, segundo a ordem natural complementar própria do pensamento de Nietzsche.

3.2. A receção destas obras

De Profundis, *Valsa Lenta* e *Monte Sinai* foram obras recebidas com especial curiosidade pelo público em geral, pelo facto de testemunharem na primeira pessoa esta experiência dos escritores na situação de diagnóstico muito reservado, embora em circunstâncias distintas.

São textos de testemunho diferentes do conjunto da obra literária de Cardoso Pires e de Sampedro, o que os torna inaugurais nestes autores. Enquanto escritores, sempre procuraram uma atitude criativa dentro do género narrativo ficcional, aliada a um pensamento comprometido com o quotidiano individual e social. Mas o testemunho autobiográfico é aqui um grito de sobrevivência.

Livro inclassificável este [...]. *De Profundis*, *Valsa Lenta* possui a nudez clara, plana, de uma tábua de autópsia incontente. E aqui residente outra das virtudes primordiais do texto, cerzido sob a voz: a despiçade objectiva da morte e a trágica indiferença da agonia mediante o uso de um humor gelado, em que os pregos do caixão tomam o lugar de dentes. Consegue-se liofilizando a prosa, reduzindo-a a um cubo concentrado que o leitor expande na água quente do seu medo. O uso da 1ª e da 3ª pessoa impõe um ritmo cardíaco, de tambor nas orelhas, até à explosão da música final em simultâneo com o apagar das luzes. (LOBO ANTUNES, "Da Morte Com Humor. O espanto oferecido." in Revista *Visão*, de Maio, 1997:102)

Mas talvez seguindo um dos sinais da época pós-moderna na revalorização do autobiográfico, da experiência íntima na primeira pessoa, os Josés desviaram a atenção do privilégio da ficção e o seu lugar de eleição nos estudos disciplinares da literatura.

Leonor Arfuch, no seu artigo «Espácio biográfico e experiencia estética», faz notar precisamente a:

[...] resurrección o retorno del *autor*, [...] una fuerte acentuación de la experiencia que parece ganar terreno a la mera experimentación formal. [...] Así, más que un trabajo de infracción o erosión al interior de los géneros habría tendencia a un movimiento de *fuera de género*, que también se expresa como inquietud académica. [...]

Existencia, autor, vivencias, contenidos, identidades... Palabras contra las cuales hemos librado combates encarnizados pero que vuelven – es verdad que siempre diferentes – a suscitar hoy nuestra atención. (1998:41)

A obra literária passa a ser objeto de um outro tipo de exercício crítico, aquele que a coloca em diálogo cúmplice com o género não literário, como acontece com as crónicas, as correspondências, diários íntimos e outras manifestações textuais afins, que deslocam também o autor de sua posição convencional de escritor.

O literário recebe um tipo de discurso não canónico e mais biográfico.

Nas obras em estudo, Cardoso Pires e Luís Sampedro apresentam como testemunho um episódio de vida, onde há a exposição pública da intimidade de um drama privado.

De acordo com a pesquisa feita no espólio do literato português, já catalogado, a correspondência rececionada pelo escritor e pela família, de carácter pessoal e oficial, é variada, cujo conteúdo remete para a apreciação da escolha do tema e o seu desenvolvimento autobiográfico no livro.

Na televisão e na imprensa escrita, em 1997, a publicação de *De Profundis*, *Valsa Lenta* foi uma notícia com impacto em Portugal e no Brasil.

Num recorte de jornal *O Globo* guardado pelo autor, encontra-se uma entrevista que lhe foi feita pela jornalista Mónica Torres Maia, correspondente em Lisboa:

“Valsa Lenta-De Profundis” vendeu cem mil exemplares em Portugal, onde as tiragens dificilmente ultrapassam os cinco mil. Os mistérios da morte e o retorno à vida atraem leitores? (in *Globo*, s.d.)

Na sua letra bem desenhada, de intimidade doméstica, José Cardoso Pires tomou nota à parte num papel solto o dia e a hora do programa da SIC, dia 27 de maio às 22

horas, em que iria ser debatido o tema da morte cerebral a propósito do seu livro. Pouco antes, a 28 de janeiro do mesmo ano, saiu no jornal *Público* a notícia de que Francisco José Viegas iria conversar com o neurocirurgião João Lobo Antunes na SIC, com um convidado surpresa, que tinha sido laureado com o Prémio Pessoa 96, que seria ele próprio.

A senhora Carmen Balcells da Agência Literária de Barcelona mostrou-se muito emocionada com a leitura do livro *De Profundis, Valsa Lenta* e propôs a sua tradução para espanhol. Trata-se da mesma agência literária que tem publicado as várias obras de José Luis Sampedro. *De Profundis* é o título da tradução espanhola de José Cardoso de 2006.

Este escritor recebeu ainda elogios de alguns anónimos que sentiram necessidade de testemunhar, de alguma forma, a sua experiência de quase-morte, como o de uma portuguesa a residir na Alemanha que se ofereceu, inclusive, para traduzir para alemão o *De Profundis*.

O seu amigo Eugénio de Andrade, já doente, escreveu-lhe um breve cartão considerando o *De Profundis* mais do que um depoimento. “Só discordo do adjetivo «burlesco» aplicado ao K465 de Mozart”, acrescentou, creio, em tom de cumplicidade.

José Cardoso Pires recebeu também uma curiosa carta de duas páginas batida a computador de um seu desconhecido, de nome Ulisses António Carneiro, ligado aos produtos farmacêuticos em Sernancelhe, uma vila do distrito de Viseu, que o viu num programa televisivo e o felicitou por ter tido a coragem de admitir que a sua experiência dolorosa lhe abalara as suas convicções que chamava de pro-ateístas ou de indiferença religiosa.

V.Exa. declarou, abertamente, ser ateu militante, apesar de Deus – que é profundamente seu amigo, como dos restantes participantes – lhe ter mandado esse aviso, para, sobre ele (o aviso), meditar!

Talvez o Sr. não tenha pensado nesta bondade de Deus (em que o Sr. não acredita, apesar de Ele se ter revelado na sua doença) que lhe permitiu ao Sr. e aos outros participantes [no programa] em experiência semelhante, contarem, vivos e capazes, o que lhes sucedeu, não obstante e, talvez, milhares de outros, no mundo, nas mesmas circunstâncias e ao mesmo tempo, não lhes ter sido permitido contarem a sua aventura.

Talvez o Sr. não seja tão ateu como julga ser e Deus tenha tido isso em conta. [...] Ateu confesso e militante, intelectual de grande craveira, deve estar a rir-se destas minhas certezas e convicções.

De forma convicta e a propósito do assunto referido, o autor desta carta levanta a questão do papel do escritor escolhido como porta-voz da humanidade, pela sua missão testemunhal e natural agudeza de espírito. Afirma que no mundo há quem esteja nas mesmas circunstâncias e não lhes é permitido o mesmo: sobreviver e ter oportunidade e discernimento para dar o seu testemunho. Está implícita essa ideia de um estatuto especial atribuído a José Cardoso Pires escritor, que pôde testemunhar na sua obra *De Profundis, Valsa Lenta* o homem novo renascido da quase-morte, à maneira dos alquimistas, porque “talvez não seja tão ateu como julga ser”. Ainda numa perspectiva alquimista, mas também segundo o próprio Nietzsche preconiza, é a mensagem da inevitabilidade de apodrecer aquilo que em nós nos paralisa, para fazer renascer e sublimar uma nova ação. Este Zé, visto pelo olhar de um anónimo insuspeito, era um escolhido por Deus. Não há dúvida que, antes de mais, para este escritor, tal como para o próprio filósofo Nietzsche, era urgente redimir o ser humano da sua moral, libertando-o dos valores decadentes.

A imprensa brasileira também vai dar destaque ao sucedido a Cardoso Pires num artigo original em suporte papel, o jornal brasileiro *O Estado de S. Paulo* de 6 de outubro de 1996, especial domingo, na secção de literatura portuguesa, num artigo de José Castello que descreve o episódio do AVC de José Cardoso Pires. Com o título «José Cardoso Pires, analfabeto do corpo», seguido do subtítulo «O romancista viveu a experiência de ficar “sem memória e sem sentimentos” por dias», a doença abrupta do escritor português foi noticiada e acompanhada com muito interesse pelo povo brasileiro, num dos mais influentes jornais do Brasil. É um texto rico de pormenores e conhecimento direto de fontes de Portugal. Este registo foi arquivado pelo escritor com um bilhete em papel quadriculado escrito pelo seu amigo José Castello, datado de 29 de outubro de 1996, escritor, cronista e repórter brasileiro de renome. Nesse trabalho jornalístico é contado que José Cardoso Pires estava a tomar o café da manhã na sala de estar do seu apartamento no bairro de Alvalade, em Lisboa, enquanto folheava o jornal do dia, quando Edite, a mulher, lhe perguntou se queria mais um pouco de café. Cardoso Pires levantou a cabeça, olhou-a com um olhar perdido e perguntou-lhe o nome. Pouco tempo depois deu entrada no Hospital de Santa Maria e o médico João

Lobo Antunes foi avisado no seu gabinete do sucedido. Cardoso Pires e o neurocirurgião já se conheciam de vista, por intermédio de António Lobo Antunes. Mas quando o médico entrou na enfermaria, foi recebido por um homem absolutamente ausente e indiferente. José Cardoso Pires quase não o reconheceu. É um testemunho muito bem escrito, de rigor e seriedade.

Após exames minuciosos, o Dr. Lobo Antunes declarou que José Cardoso Pires estava incapacitado de ler e escrever para sempre. Seu diagnóstico foi confirmado por outros médicos respeitáveis [...] Havia, é verdade, um antecedente: um mês antes, José Cardoso Pires dormiu no volante de seu carro e sofreu um violento acidente. Quatro costelas ficaram, então, enterradas nos pulmões, sem maiores sequelas. Parecia que a sorte estava a seu lado. Conectados os dois episódios, os médicos chegaram, porém, a uma explicação que a desmentiu: um coágulo de sangue subira dos pulmões até uma zona nobre do cérebro, que fica um pouco acima da testa e controla a memória e a fala. A doença era um efeito, retardado, do desastre de automóvel.

Perante o diagnóstico de alto risco de morte cerebral, os médicos decidiram desfazer o coágulo com métodos não-violentos. Como não conseguiram, a única opção era a cirurgia com 80% de risco de fracassar, embora sem certeza de se tratar da melhor solução. João Lobo Antunes reuniu a família do escritor e comunicou-lhe a sua decisão de o operar o mais rápido possível (no dia seguinte ou no outro depois). Submetido a exames rigorosos, no segundo dia, a cirurgia foi marcada para a meia-noite. E enquanto o escritor estava a ser preparado para a operação, o doutor Lobo Antunes, que estava em Cascais, recebeu um telefonema de um assistente a dizer-lhe que o coágulo tinha desaparecido.

“Quando ele [o doutor Lobo Antunes] chegou, 6 ou 7 médicos rodeavam minha cama, atônitos, como se eu fosse um extraterrestre”, recorda Cardoso Pires. Ainda foi preciso todo um mês, porém, para o escritor recuperar toda a memória.

A sua recuperação foi quase repentina e inesperada como o momento do acidente. Passado pouco tempo, foi invadido por uma intensa angústia. Em conversas longas com o doutor Lobo Antunes, José Cardoso Pires pôde reconstituir uma parte importante do «hiato existencial» em que a doença o deixou. Foi então que decidiu escrever um livro para narrar esta sua humana experiência. O médico ofereceu-se para o

ajudar. Até porque mesmo nessa altura já era um cirurgião com sensibilidade literária. Mas segundo o testemunho do próprio escritor pouco antes de por mãos à obra: “Foi muita gentileza, mas eu recusei. Não quero escrever um relato científico. Quero escrever como um analfabeto do corpo”.

O seu amigo jornalista brasileiro José Castello, neste artigo, faz alusão ao momento presente de 1996: “José Cardoso Pires se dedica, agora, a escrever um longo depoimento, um livro de memórias – ou de falta de memórias – e não um romance. Quer registrar tudo o que se passou em sua mente durante os 8 dias em que esteve ausente do mundo”.

No caso curioso deste escritor, há sinais de uma autoconsciência na situação em causa, apesar da memória estar ausente. São estas as palavras do próprio: “O que espanta os médicos, hoje, é que eu não tinha memória, mas tinha consciência de que não tinha memória”. Ou seja, parte da consciência resistia.

Durante o tempo considerado de doença, só os homens choravam à sua frente. Enquanto as mulheres, como a sua esposa Maria Edite Pereira, pareciam frias e insensíveis. Ele, consciente da sua identidade masculina, também se sentia indiferente e sem sentimentos. Estas reações de género aparentemente contraditórias culturalmente na nossa civilização, são reconhecíveis porque, também culturalmente, se as entendemos ao considerar o género masculino mais espontâneo e emocionalmente menos trabalhado, enquanto a mulher, mais protetora e contida, sobretudo enquanto no seu papel de profissional de saúde, como enfermeira que era a sua, prioriza as necessidades dos outros, dos mais vulneráveis, dos doentes. Edite é o seu «Esquilo» que o protege na retaguarda.

José Cardoso Pires sentia-se em paz, mas parcialmente incomodado com o caminho do desconhecido ou mesmo com um certo medo inconfessável de estar a caminhar para a loucura. “Fiquei afundado em trevas luminosas. Tudo era vivo e luminoso”, descreve na entrevista para o jornal brasileiro *O Estado de S. Paulo*. “Além disso, tudo era alegre. O hospital me parecia um lugar de muita luz, em que as camas eram muito brancas e as pessoas pareciam sempre muito felizes.” O ambiente que descreve nas páginas 47 a 49 do *De Profundis, Valsa Lenta*, em que conta o que observou com os seus dois companheiros de quarto, um empreiteiro chamado Delfim e um comerciante chamado Álvaro, ambos internados para delicadas cirurgias ao cérebro,

que antes não lhe pareciam pessoas, apenas sombras. Só três ou quatro dias depois de ser internado é que o escritor passou a vê-los como homens e então entre eles se puseram a conversar sem parar a partir daí. “Dois passarões arruinados” (PIRES, 1998:47) que passavam os dias a dizer piadas, anedotas viris e cruéis a respeito da doença, da morte e da sua condição de doentes desenganados.

A experiência de escrever este livro pareceu a Cardoso Pires obviamente mais singular do que a maioria dos livros que já tinha lido do género. No momento desta entrevista, no qual o escritor português estava em estado clínico normal, ainda não tinha definido a estrutura do que viria a ser o *De Profundis, Valsa Lenta*. O seu problema é que estava dividido em dois narradores: “sou eu e um outro que se desprende de mim”, afirma. Por isso andava apenas a tomar notas enquanto tentava descobrir uma solução para esse impasse técnico. Andava também a fazer a revisão de um novo romance, praticamente pronto, mas ainda sem título. “É sempre assim”, testemunha. “Sempre chego primeiro ao livro pronto e aí não sei como chamá-lo.” O escritor tinha um terceiro livro acabado que só veio a ser publicado na ocasião da Expo 98 que se intitula *Lisboa: Livro de Bordo*, lançado pela editora D. Quixote.

Em Espanha, a receção do livro de José Luis Sampedro *Monte Sinai* foi significativa e está documentada nas anotações e correspondência inédita que pudemos receber com a devida autorização da viúva Olga Lucas, quando da entrevista que lhe fizemos no apartamento que era do casal, na cidade de Madrid, em 17 de outubro de 2013 (*vide* anexo 2.). A documentação relativa à planificação e receção ao livro *Monte Sinai* existente, segundo a sua depositária, é aquela que segue como anexo ao trabalho (à exceção dos documentos “usado 1.”, das “notas y borradores 2.” e das cartas pessoais que foram enviadas a José Luis Sampedro, de acordo com o pedido de confidencialidade feito pela viúva).

Numa espécie de primeira página, quase capa, manuscrita, está a seguinte informação manuscrita: “archivo SINAI **usados** notas sueltas y fragmentos de fotocopias del Sinai I” e seguem-se várias curiosas anotações do autor para o corpo do livro, que foram sendo cortadas no decurso da sua escrita.

No corpo do texto, há materiais como notícias de jornal e um folheto de divulgação de viagens da Iberia “el viaje por la linea de la vida Israel/Sinai/Jordania a traves de la Quirologia, la mística y la psicologia”. Em letra de imprensa, José Luis

Sampedro fala da quarta aproximação da morte em Nova Iorque. “Ensayo geral com todo: Eso es lo que parece toda esta aventura, un ensayo de morir. O el embarco prematuro de la obra de Sutton Vane, “El viaje infinito”. Ver cosas sobre la Muerte en González Ruano”, que foi um jornalista e escritor espanhol do séc.XX.

José Luis Sampedro confidencia assim que considera o *Monte Sinaí* um “ensayo de morir”, ou seja, uma preparação para a morte.

E Sampedro inspirou-se também em Sutton Vane, dramaturgo inglês, que escreveu sobre a morte no texto dramático *Outward Bound* (1923), cuja peça teve muito êxito, no contexto de um pós-guerra traumático. Um drama sobre um grupo heterogéneo de oito passageiros, numa sala de um transatlântico, sem ideia do que estão lá a fazer, até descobrirem que cada um deles está morto e estão prestes a enfrentar o julgamento de um Examiner. “Me levanté y, para hurtar mi rostro a la gente, me acerqué a la pared de cristal. Me sentí sin nada ni nadie a mis espaldas, solo en la proa de un navío, o de un dirigible en vuelo, viendo abajo, tan pequeños y huidizos, los automóviles y los transeúntes.” (SAMPEDRO, 2013:57)

Há mais recortes de jornal sobre experiências médicas no hospital Monte Sinaí em Nova Iorque e sobre o efeito nocivo do álcool nas fibras do coração, artigo este que termina com a informação sobre os benefícios das quantidades moderadas de álcool para a diminuição do risco do enfarte de miocárdio.

Anotações manuscritas em que José Luis Sampedro afirma, numa curta frase, o seguinte: “Angustia sin destino.” Ao que tudo indica, seria a angústia de que falava Urbano Tavares Rodrigues por se sentir em final de vida...

A maior parte das anotações do autor parecem batidas a máquina de escrever, com a data de 11 de agosto de 1995.

Em setembro de 2005, José Luis Sampedro recebe uma carta de Pamplona, de uma médica de nome Marga Iraburu que leu o seu livro *Monte Sinaí* e faz comentários interessantes. Esta carta, segundo a própria, serve para lhe ofertar o seu próprio livro escrito com base na sua experiência profissional sobre as decisões que o doente pode tomar perante a enfermidade que tem. Pela sua pertinência, passamos a transcrever a dita carta como reforço do sentido ao tema deste trabalho:

Querido José Luis:

Me llamo Marga Iraburu (sé que no te gusta que nos presentemos sin apellido) y acabo de publicar este libro que te envío.

Aunque hace ya diez años que escribiste *Monte Sinaí*, por avatares de la vida tu libro cayó en mis manos cuando el mío estaba imprimiéndose y me maravilló comprobar que ambos habíamos utilizado adjetivos similares para describir la enfermedad: "un mundo desconocido, sombrío y lleno de riesgos", probablemente porque es así, se mire desde donde se mire.

Me ilusiona regalarte *Con voz propia* en agradecimiento a lo mucho que disfruté *Monte Sinaí*. La fuerza de tus vivencias como enfermo me cautivó desde la primera página hasta la última.

Si te animas a leer mi libro, verás que su objetivo es contribuir a que el paciente no pierda su voz —si no quiere— por el hecho de haber perdido la salud. Tú hablas en *Monte Sinaí* de cárcel orwelliana y sin embargo, a pesar de sentirte "capturado, absorbido", te dejas llevar: "mi sensación dominante es la de flotar al capricho del viento y de la marejada" y empleas términos como "pasiva disponibilidad", "tomaban posesión de mí". De hecho dices descubrir "la gran libertad de la sumisión, de la aceptación... de abandonarme a las manos de Verdaguer..., haciéndome tan creyente suyo que le escucho con la fe del centurión".

Mis páginas defienden que cada persona debe poder intervenir en todas las decisiones que le afecten. Sentirse libre de incorporar sus valores y preferencias a los datos que maneja el profesional. Por supuesto, es también una decisión legítima permanecer ajeno. En tu libro queda claro que nunca te arrepentiste de tu abandono porque nunca te sentiste defraudado por tus médicos, sino todo lo contrario. De todos modos también comentas que el doctor Verdaguer hacía que el paciente se sintiera involucrado, "lo que ya de por sí es un tratamiento positivo". Y te preguntas: "¿es ésa la buena relación médico- enfermo?". Me encantaría saber qué opinas de todo esto, ahora que ha pasado el tiempo y si lees *Con voz propia*.

No te rebelaste ni tras ser atacado en pleno sueño sin mediar explicación. Yo, que soy doctora, sé muy bien que en esos momentos de vida o muerte los profesionales nos concentramos en vencer el peligro, y todos nuestros esfuerzos se dirigen a ser eficaces y rescatar al enfermo. Me conmovió, de

todos modos, tu agradecimiento a la rolliza enfermera de color que se percata de tu angustia y coge tu mano y te consuela ¿Ha vuelto a decirte alguien: "eso va mejor, niño". ¿No te parece llamativa la relación que establecemos los humanos en esas situaciones límite?

Comentas también que una vez, preguntado sobre cómo preferirías morir, contestaste: "enterándome", "morir forma parte de la vida y me gustaría escuchar hasta la última nota". Yo estoy totalmente de acuerdo contigo y espero que este libro pueda contribuir a ello: a que cada persona pueda elegir libremente qué quiere o no quiere para su vida, incluso cuando las únicas decisiones a tomar sean en torno al cómo morir.

Sé que sigues gozando de la vida. Ojalá que tu corazón lata muchos años más porque como tú dices: "no hay dar sin recibir y se recibe por el mismo hecho de dar". Necesitamos personas como tú que con la magia de su escritura nos ayuden a reflexionar y contribuyan a hacer de este mundo un lugar más amable.

Con afecto sincero

Trata-se de uma carta manuscrita em que Marga Iraburu se apresenta ao escritor e desenvolve um discurso coloquial, cuja seleção de passagens de *Monte Sinaí* é significativa como aquela do entendimento do seu autor sobre a morte, como parte integrante da vida; vida essa que ele deseja “ouvir até à última nota” (de notar a metáfora musical!). Sublinha também o aspeto importante da relação única que os humanos estabelecem entre si quando se encontram em situações-límite.

Entretanto, a um de janeiro de 2006, Marga Iraburu escreveu outra carta no seguimento da resposta de José Luis Sampedro, de agradecimento. Ainda fala em *Escribir es Vivir*, no qual espera um autógrafo seu e, em *post scriptum*, rejubila com a coincidência de o pai de José Luis também ter sido médico, que é a mesma profissão que a sua.

Outra carta manuscrita de Salvador Simó, professor da Universidade de Barcelona do Departamento de Saúde e Ação Social, a Sampedro em 20 de outubro de 2000, agradecendo-lhe uma sua carta recebida. Diz-lhe que sabe que depois do inverno da alma volta a primavera (metáfora que alude à saúde crítica de Sampedro em fase de melhoras). Simó faz questão de dizer a Sampedro que recomendou aos seus alunos de terapia ocupacional a leitura do *Monte Sinaí*, a partir do qual foi pedido um ensaio em

conjunto com textos de Viktor Frankl, um médico psiquiatra austríaco, fundador da escola da Logoterapia (que explora o sentido existencial do indivíduo e a dimensão espiritual da existência), e com textos de Martin Gray, um sobrevivente do holocausto e escritor do pós-guerra.

Segundo afirma Simó nesta carta a José Luis Sampedro, o livro em causa vai ajudar os terapeutas numa prática mais humanitária “en esta época donde la tecnología, la ciencia ciega tantas veces el corazón”. E deseja festas felizes.

A 20 de outubro de 2000, Sampedro recebe uma carta de Pilar Mañas, escritora madrilena e professora universitária em Granada, que leu o *Monte Sinaí* e agradece o seu profundo humanismo, que diz já conhecer bem no autor. No entanto, tal como a autora da carta na sua idêntica experiência de quase-limite da qual felizmente também recuperou, fala do misterioso caminho da literatura e do lugar inominável onde as ideias poderão ser geradas neste tipo de testemunho em especial.

Passados dias, Sampedro recebe mais uma carta, desta vez de uma psicanalista de nome Ana Maria Faraci, que está datada de 3 de novembro do mesmo ano, vinda de Belo Horizonte no Brasil. Nesta, Ana Maria elogia a sua grande sensibilidade em *La Sonrisa Etrusca* e agradece encarecidamente o *Monte Sinaí*, pela sua quase transcendência, numa pureza que a lealdade pede. Está escrita manualmente, numa letra inclinada, que dá conta da possibilidade do seu envio porque foi pedida à Real Academia Espanhola a morada de Sampedro. Esta missiva subentende um quase substrato mágico na forma de Sampedro utilizar a palavra, sobretudo nesta convivência única de aproximação da sua morte. Como António José Saraiva diz a propósito de Camões: “Semelhante processo encontramos-lo na liturgia, em que as palavras sagradas têm o poder de atrair as graças divinas, ou afugentar os diabos; e encontramos-lo também na interpretação alegórica dos livros sagrados, em que é familiar a atribuição de sentidos ocultos, não apenas aos factos e figuras, mas também aos vocábulos.” (SARAIVA, 1980:39-41)

A 19 de janeiro de 2003, José Luis recebe uma carta de uma pessoa que conheceu há muito, quando este ainda era senador real e que mais tarde pôde ajudar na área do ensino: Matilde Muñoz. Esta quis agradecer-lhe o *Monte Sinaí* que lhe deu força para cuidar da enfermidade da mãe durante seis anos e onze meses que, no entanto, acabou por piorar e morrer. Ana faz questão de referir que no funeral da mesma foi lida

uma passagem do *Monte Sinaí* (Plaza Janés, pp. 77-78), que é a de amor e despedida (no caso de Sampedro, quando faleceu a primeira mulher):

Recordé mis tres meses, hora tras hora, al lado de mi mujer que se hundía lentamente, aprendiendo yo entonces cómo la angustia y la congoja caben también en el amor y hasta lo avivan con otra luz distinta; y también cuánto nos da quien, por inmóvil en un lecho, parece sólo recibir nuestra ternura, pues en realidad nos ofrece la ocasión de darnos a él con el más absoluto desinterés.

Afonso Fdez del Castillo escreve à mão uma carta a José Luis dando-lhe conta que leu e releu o *Monte Sinaí*, que considera um relato tremendo, precioso e emocionante. Acha que Sampedro se deve ter sentido muito mal na noite de 18 de março, pois as reflexões no livro que lhe saíram foram mesmo da alma, e ainda com sentido de humor. Inteligência literária também presente no testemunho de José Cardoso Pires.

Afonso refere que teve oportunidade de ler declarações de Sampedro (trata-o com intimidade) sobre este seu livro, e também de o ouvir falar na rádio e ver na TV a propósito da temática do testemunho. “Te he encontrado con el humor, la lucidez y la gracia de siempre. Diría que disfrutando también de la gloria alcanzada – sin abandonar la modestia – y del cariño de la gente, de tus lectores.” As perguntas que Sampedro coloca como «para quê viver?» são colocadas num estado de grande vontade de viver, considera Castillo. Este assume que não percebe nada de válvulas cardíacas, mas acha que Sampedro recupera sempre bem das crises (dado que já não era a primeira, embora, sem dúvida, a mais crítica) e acha que o seu retorno ao ato da escrita foi de grande sorte, aliado a um êxito maravilhoso. Refere-se na carta a gente amiga comum.

Mais duas cartas manuscritas que estão assinadas, dirigidas ao autor, em tom familiar, mas sem remetente, de 31 de janeiro de 1996: “*Monte Sinaí* nos ha parecido una verdadera joya y lo hemos convertido en objeto de regalo com nuestras amistades, todas ellas fieles admiradoras tuyas. Nos alegra tu recuperación y verte de nuevo en actividad escribiendo y viajando[...]”. E na outra carta “scannada”, quem a escreve agradece a sabedoria de Sampedro, que entende ser uma grande pessoa, com quem muito tem aprendido.

Nas «Notas y borradores» é possível ler-se frases como: “Esa frontera es la de la libertad, consecuencia de la vejez, la Libertad se conquista cuando se renuncia. La libertad se encuentra cuando ha sido perdida. Y EL Amor se recibe cuando se dá; y se da cuando se recibe.” Ao que tudo indica, Sampedro pensou inicialmente para o título deste testemunho algo como: “42.TITULOS POSIBLES: Frontera de la vida. Vida (hombre) en la frontera”. E à mão com tinta azul escreve: “Mejor: Fronteras del tiempo”.

Na correspondência pessoal de José Luis que nos foi cedida está uma missiva datada de 6 de março de 1996 do embaixador da Venezuela, o senhor Enrique Téjera, que alude ao discurso que Sampedro fez na Real Academia Espanhola a 2 de junho de 1991 e que ele acha que poderia dar um livro, o que de alguma forma acontece na primeira edição do *Monte Sinaí* que se intitulava *Fronteras*: “Acabo de ler por segunda vez “Fronteras” y voy a enviárselo prestado al Presidente Caldera, com todo y la intimidad de las páginas marcadas. ¡Que prosa de académico! ¡Qué ideas! Son tantas y tan certeras que se las imagina úno irradiando, cada una vuelta un libro.” O conceito de fronteira não apenas territorial e a nível dos seus recursos, mas também as fronteiras temporais, as idades do homem.

Mais uma carta que lhe foi dirigida por uma rapariga de nome Marta Peiró de 22 anos, manuscrita e datada de 1 de março de 1996, que se apresenta e se mostra muito sensibilizada com o livro *Fronteras*, que diz ser autobiográfico. Tece muitos elogios ao autor e vê-se o seu fascínio pela obra. O *Monte Sinaí* saiu inicialmente com o primeiro título pensado pelo autor, porque foi primeiramente publicado em conjunto com o discurso do mesmo autor na Real Academia Espanhola, como nos confirmou para o endereço eletrónico Olga Lucas no dia 17 de fevereiro de 2015:

Querida Rosa:

No es que Monte Sinaí cambiara su título, es que la primera edición fue en un librito, un crisolín, que, además de Monte Sinaí contenía su discurso de ingreso en la Real Academia, bajo el título de *Fronteras*, en 1995. (El discurso tenía por título “Desde la frontera”)

Posteriormente se publicó solo.

Un abrazo,

Olga

Embora o *Monte Sinaí* fosse posteriormente publicado em separado, o prólogo não aparece porque remetia igualmente para o discurso *Desde la Frontera*. “Para el prólogo explicar un esbozo de teoría de las fronteras, algo así como el Tratado de cocotología Unamuno.” “Un tema es darse cuenta de que las fronteras son ¿todas? creaciones humanas, maneras de interpretar la realidad, de separar y distinguir.” Noutro papel (dos anexos das «notas y borradores») à mão escreve: “Fronteras – prólogo no hay sentido del limite, do sagrado, términos.”

No arquivo «notas y borradores 2» Sampedro escreve: “EJES DEL RELATO: La muerte y la vida La libertad Dar y recibir”

Sampedro, nesta sua narrativa *Monte Sinaí*, procurou ocultar um plano de sistematização da escrita que costumava sempre fazer. “Ocultar mi sistematización. Narrar primero hechos y después comprenderlos, assimilarlos. Que se parezca a las divagaciones de un enfermo febril.”

José Cardoso Pires também sistematizou a estrutura do seu livro, num tom que teve que tapar os ouvidos “[...]contra o canto da sereia da literatura. A difícil missão deste livro é narrar um acontecimento bio-“gráfico” até ao limite, bastante estrito, em que ele é narrável sem se entrar no território da ficção.”(António Guerreiro, «A morte branca», in jornal Expresso, 24/5/1997)

Nos vários tópicos anotados por Sampedro, um deles foi a reencarnação. “25: REENCARNACION: Como apéndice al perdurar, pensar en la idea de reencarnación. ¿Why not?, es la respuesta de siempre. NO es más fantástica que la inmortalidad.”

Nos anexos, encontra-se também o folheto de apresentação do hospital, referido no livro: “Recuerdo muy bien el penúltimo día, cuando ya casi me sentía como un turista, en parte por la luz primaveral en mi ventana y también el folheto recibido: *Welcome to the Mount Sinai Hospital*.” (SAMPEDRO, 2013:60)

A luz do sol da manhã, quando da saída do hospital, é algo em comum nestes testemunhos escritos de José Cardoso Pires e de José Luis Sampedro. São dois amantes gratos à ciência, conscientes dos seus avanços notáveis.

Será que não teriam ficado gratos de estarem vivos no dia 16 de fevereiro deste ano, quando os cientistas revelaram imagens do Sol como nunca antes tinham sido vistas? A Agência Espacial americana NASA andou cinco anos a fotografar o sol e só

agora as imagens foram divulgadas. Foi tirada uma fotografia a cada 8 horas entre 2010 e 2015. As diversas cores do sol a diferentes comprimentos de onda. O projeto destinava-se a investigar a origem e a influência da energia do sol sobre a terra. E acabou por ser também uma bela e genuína obra de arte ao serviço da ciência.

3.3. A ciência e o texto

A ciência que se destaca nos livros em estudo é a ciência médica hospitalar, de acordo com o assunto de cada um deles. Sabemos, pois, que a prática clínica da procura do diagnóstico a partir da recolha narrativa, de preferência ao próprio doente, a par do exame médico, continua vigente. Não obstante o médico se debater com a falta de tempo para ouvir o paciente.

Segundo o neurocirurgião João Lobo Antunes, o médico tende a interromper o discurso do doente em média dezoito segundos depois de este começar. Até pela comum dificuldade que muitas vezes o paciente tem em explicar as suas queixas.

Quando há algum tempo pediram a Lobo Antunes um breve comentário sobre o progresso da medicina na última década, este, a certa altura, respondeu em tom conclusivo:

Não sei o que nos espera, mas sei o que me preocupa: é que a medicina, empolgada pela ciência, seduzida pela tecnologia e atordoada pela burocracia, apague a sua face humana e ignore a individualidade única de cada pessoa que sofre, pois embora se inventem cada vez mais modos de tratar, não se descobriu ainda a forma de aliviar o sofrimento sem empatia ou compaixão. (ANTUNES, João Lobo, 2012)

O fundador da medicina clínica de base científica, William Osler (1849-1919), que é citado com frequência por João Lobo Antunes, dizia que «era mais importante conhecer o doente que tem a doença do que conhecer a doença que o doente tem». O

próprio neurocirurgião português afirma que o conhecimento contemporâneo não se deve apenas à investigação, mas, e cada vez mais, ao progresso dos outros saberes.

E então no âmbito da literatura, recorda-nos Fernando Pessoa que “A ciência/Pesa tanto e a vida é tão breve!” nos vv.20/1 do seu poema ortónimo «Ela canta pobre ceifeira» (in *Cancioneiro*, Athena nº 3, dezembro de 1924). Neste sentido poético, todo o texto é possível de entender-se como um parto mental doloroso, mas fascinante, que o poeta não recomenda, não obstante não resistir, cuja realidade mental é explicitada como um fenómeno inevitavelmente individual da natureza humana.

Se a própria definição de ciência é complexa, como nos lembra João Lobo Antunes, em última instância, poderá um dia ser tudo explicável, segundo um método científico próprio? E nessa altura tudo ficaria “nítido como um girassol”, sempre virado para a luz. Contudo, a mente individual, que tantas vezes atrapalha e se atrapalha, é indispensável para fazer ciência; mesmo quando quer desaparecer, não o consegue de todo (apesar dos métodos dos iogues baseados nas chamadas ciências ocultas da sabedoria antiga oriental).

No *Monte Sinaí*, José Luis Sampedro afirma o seguinte:

Toda «realidad» es imaginaria, cada cual se inventa su propio mundo único con briznas y materiales de afuera, los mismos que a otros sirven para hacerse mundos diferentes. El *Sinaí* del ajedrecista seguro que no es lo mío y el mundo común a todos – sea lo que sea – lo desconocemos, aunque los científicos piensen que lo capturan en sus fórmulas: sólo fragmentos. No estoy contra la ciencia pero sí más a favor de la sabiduría, cuya base es el sentido de los límites y su aceptación. Algunos científicos son a la vez sabios. (1995:54/5)

A ciência tem avançado muito sempre com novos métodos de investigação, mas a arte, neste caso a literária, tem dado provas leais de ser bom aliado nos seus testemunhos e experiências singularmente retratadas. Para Octávio Paz a literatura é capaz de retratar as mudanças, porque “as prepara e profetiza... encarrega-se de representar em muitos casos nossos desejos e paixões.” (PAZ, 1994:123)

Neste estudo comparativo, o *corpus* central contém a nona edição do livro *De Profundis, Valsa Lenta*, de José Cardoso Pires, de junho de 1998, quatro meses antes da sua morte e a primeira edição do livro *La Ciencia y La Vida* de março de 2009,

constituído por diálogos em Cardona entre o escritor José Luis Sampedro e o seu médico assistente que se conheceram no hospital Monte Sinaí. O livro *Monte Sinaí* deste escritor catalão é o texto na primeira pessoa que narra essa experiência como paciente, publicado em 1998.

O texto português é o penúltimo livro escrito pelo autor, que morre a 26 de outubro do mesmo ano. Segundo o próprio, não é um livro terminal, mas um “*espaço branco*” no seu percurso. É uma obra habitualmente classificada como memória, devido ao seu carácter factual, com um discurso pessoal e subjetivo. O autor aceitou a classificação de livro de memórias (“uma memória da não memória”), do qual António Lobo Antunes, escritor seu amigo, num artigo da revista *Visão*, salientou a maturidade criativa e humana.

O livro *Monte Sinaí* é um dos muitos livros escritos pelo escritor, humanista e economista José Luis Sampedro que morreu com 96 anos. É uma narrativa autobiográfica que recorda a sua experiência hospitalar com realismo, sapiência e arte.

La Ciencia y La Vida resultou da cúmplice amizade entre o escritor e o médico cardiologista Valetín Fuster, que se conheceram no hospital em Nova Iorque com esse nome, Monte Sinaí, em meados de 1995, onde Sampedro esteve entre a vida e a morte, acometido por um grave episódio de doença cardíaca, que rememora no livro com o mesmo nome.

Longevo, José Luis Sampedro morreu há quase dois anos. Fez um percurso literário e participativo socialmente muito ativo, com grande sentido crítico quanto à conjuntura económico-social europeia. Foi um distinto economista e professor de Estrutura Económica na Universidade Complutense de Madrid.

Não obstante as suas fragilidades físicas, sobretudo ao nível cardíaco, Sampedro manteve-se sempre lúcido e interventivo e afirmava com frequência que, não obstante as muitas desigualdades no sistema organizacional político-social e cultural dos povos, o progresso inequívoco imparável a registar na história da humanidade tem sido a investigação científica.

De acordo com o tema da escrita individual, optei por focar a minha atenção nestas obras porque são um testemunho vivo autobiográfico de dois escritores que puderam e quiseram revelar a sua individualidade literária e intimidade próxima com a

sua finitude física numa experiência narrativa memorialista, ao recuperar o espaço de escrita para dar o seu próprio testemunho e refletir num tempo de perplexidade perante o fenómeno social de final de século/milénio. Há a reconstrução do real no ato da escrita literária e da “viagem” ao interior de *eu*, numa preocupação de relatar o fenómeno de limite, onde convergem vários saberes implícitos ou explícitos das áreas científica e humanística. É uma viagem de escrita autobiográfica que não perde de vista o apoio médico efetivo durante o período narrado, indispensável à vida de qualquer utente hospitalizado.

A temática central é a realidade do *eu* acidentado, vivida e narrada de acordo com a experiência do escritor paciente, que se torna presente pelo ato da escrita. Segundo o próprio autor português, não foi fácil relatá-la porque exigia cultura científica (que assumiu não ter). No caso do autor catalão, este começou a tomar as suas primeiras notas fora da UVI do hospital:

Fue en la otra habitación, ya fuera de la UVI, a la que me trasladaron tres días más tarde, cuando comencé a usar mi libretita habitual para algunas anotaciones *pour mémoire*. Y es ahora, cada día más próximo a mi normalidad (o a una nueva normalidad, un nuevo estado, aún no lo sé) cuando empiezo sistemáticamente a narrarme a mí mismo lo vivido: La ascensión y descenso del sagrado Monte Sinaí em Nueva York. (SAMPEDRO, 1998:12)

Já *La Ciencia y La Vida* não se trata de uma narrativa, mas de três dias de conversa, durante os quais Sampedro pôde interagir e contar com o parecer científico do seu amigo médico ao longo do encontro, que foi publicado em livro por sua mulher Olga Lucas, jornalista e escritora, coautora no livro *Escribir es Vivir*.

A ideia de compreender melhor a temática do ser criativo, que por excelência se revela em situação de risco, surgiu-me durante os seminários do curso de doutoramento em Línguas, Culturas e Literaturas, nos quais se conversou sobre o novo paradigma. Este conceito foi criado pelo historiador da ciência Thomas S. Kuhn, que questionou o modelo clássico de conceber o conhecimento e a realidade, e propôs uma nova atitude epistemológica para compreender os fundamentos essenciais da realidade, tais como a natureza intrínseca do homem e a sua relação com o mundo, numa confluência de várias

disciplinas das ciências e humanidades, que são observáveis na obra de José Cardoso Pires: a literatura, a música, a medicina, o jornalismo, o teatro e a psicologia.

Nos diálogos entre José Luis Sampedro e o seu médico há uma intencional multidisciplinaridade, em torno da ciência e da cultura. O conhecimento passa a ser entendido como interconhecimento, porque a sua incompletude requer o diálogo entre os diferentes saberes. O próprio escritor catalão, após a sua experiência no Monte Sinaí, é convidado a dar entrevistas sobre a experiência vivida. Os médicos receberam o seu testemunho literário com entusiasmo para o seu trabalho clínico. Tal como aconteceu com José Cardoso Pires e com o seu médico assistente João Lobo Antunes. O prefácio deste médico é, na íntegra, uma carta pessoal que ele escreve a José Cardoso e acaba publicada no *De Profundis, Valsa Lenta* (ver anexo 3).

As doenças cardíacas e os acidentes vasculares cerebrais são causas de morte de uma percentagem muito elevada de indivíduos. Estes tipos de acidente são tão perigosos quanto silenciosos e mortais. José Cardoso Pires e José Luis Sampedro puderam desafiar esse silêncio, partilhando as suas experiências pessoais ocorridas, curiosamente ambas em 1995, num discurso engenhoso, sóbrio e acessível, despojado de sentimentalismo afetado. Contudo, ao contrário de Sampedro, José Cardoso Pires foi definitivamente apanhado pela morte branca aos 73 anos, às primeiras horas do dia 26 de outubro de 1998, após um coma de quatro meses no hospital de Santa Maria, consequência do último AVC que sofreu. José Luis Sampedro nasceu mais cedo e morreu mais tarde, a 8 de abril de 2013.

Neste trabalho não podemos deixar de partilhar a convicção de que o decorrer da história da humanidade, que sabemos não ser linear e ascensional, mas feita por períodos de sucessão e confronto, está a cumprir mais um importante ciclo de exigência da compreensão da vida consciente no mundo infinitamente grande e no mundo infinitamente pequeno (serão realmente distintos?). O Homem vai conhecendo mais e melhor o seu corpo, a sua mente, o macro e o microrganismo que o integra e rodeia, à medida que desenvolve o seu pluralismo epistemológico com vista à compreensão do princípio da criação e o rumo da evolução do homem e do cosmos, não obstante os inúmeros avanços científicos e tecnológicos anteriormente alcançados com valiosos contributos como o evolucionismo, a relatividade e a mecânica quântica. Contudo, José Luis Sampedro recorda que a evolução do conhecimento do *eu* tem sido mais lenta do

que o progresso tecnológico, o que vai comprometendo a saúde física e mental da humanidade.

O contributo filosófico da literatura ao longo dos tempos para a aprendizagem vivencial do Homem tem sido grande, na qual se destaca a poesia de Fernando Pessoa. “Afinal a melhor maneira de viajar é sentir” é a proposta do heterónimo Álvaro de Campos, ao se lançar na viagem da sua própria escrita.

No livro *De Profundis, Valsa Lenta*, o narrador autodiegético retrata uma realidade no curso final da sua existência, que constitui um elemento perturbador para o conhecimento do *eu* e para a narrativa pessoal: “Sem memória esvai-se o presente que simultaneamente já é passado morto” (p. 25). É interessante verificar que narrativa e ciência aqui se fundem de tal modo na tessitura deste testemunho que o escritor faz da ciência a sua inspiração e o médico prefaciador faz da imaginação o seu ofício. É uma narrativa que procura o equilíbrio no mundo natural das emoções. Segundo José Cardoso Pires, há mais imaginação na ciência do que na literatura e explica exemplificando com a obra de Júlio Verne que descreve a Lua para o leitor, enquanto a imaginação da ciência levou o homem a pisar a Lua.

José Luis Sampedro em *Monte Sinaí* confia que só recupera a clareza do seu pensamento escrevendo segundo o impulso da necessidade, para se descobrir a si mesmo. Já nota que a sua memória grava cada vez menos o presente.

Alguns estudiosos do fenómeno literário, como Milan Kundera, consideram que tornar uma personagem viva é desvendar a fundo a sua problemática existencial.

Em *La Ciencia y La Vida*, José Luis Sampedro menciona o seu livro publicado em 1998 onde descreve e analisa a sua experiência limite, passando em revista a longa vida até então, no já citado *Monte Sinaí*, que integra o *corpus* do trabalho.

Y a mí, vivir cerca del cuerpo me parece importantísimo, teniendo en cuenta que al hablar del cuerpo incluyo a la mente, porque no nos damos cuenta, pero el ser humano vive en realidad en dos mundos distintos, pero simultáneos e implicados el uno en el otro. (SAMPEDRO, 2008:37)

No prefácio do neurocirurgião João Lobo Antunes ao livro de Cardoso Pires, este afirma que é reduzida a produção literária deste tipo de testemunhos, que é óbvio porque, como metaforicamente explica: “A razão é simples: é que ela [a doença limite]

seca a fonte de onde brota o pensamento ou perturba o rio onde ele se escoa [...]”. Por interesse profissional, Lobo Antunes já tinha tentado recolher outros registos idênticos de doentes igualmente vítimas de AVC, em especial ligados à atividade criativa, mas sem sucesso. No caso de José Cardoso Pires, para além do fator sorte que o médico admite no seu caso, não deixa de adiantar uma explicação mais fundamentada, relacionada com a área cerebral que servia o escritor na sua arte e que seria mais “musculada” porque mais exercitada comparativamente com a generalidade dos seres humanos. Em entrevista dada a Maria Teresa Horta (in *D.N.*, 1997), José Cardoso Pires confidenciou “[...] conversas que tive com o professor Lobo Antunes ele disse-me: “Você contou-me coisas que valia a pena que as relatasse”[...] E eu resolvi seguir o conselho.”

Este prefácio é um atestado assinado pelo neurologista João Lobo Antunes, que reforça os pormenores do acidente vascular cerebral de José Cardoso Pires. O instante da lesão provocou o desligamento dos sentidos e o apagamento de muitas referências estáveis no acidentado. E a falha cerebral é contada a partir um homem duplicado que testemunha o ocorrido a José Cardoso Pires, repentinamente alheio ao que se passa.

João Lobo Antunes relaciona o génio deste escritor com um outro, da música, Wolfgang Amadeus Mozart, que tinha a área auditiva do córtex cerebral hipertrofiada. Mozart, para além de outras fraquezas físicas, sofria do Síndrome Schönlein-Henoch que lhe aumentou a tensão arterial e lhe causou um derrame, paralisando-o de um dos lados do seu corpo. Cerca de duas horas antes da sua morte, Wolfgang teve convulsões e entrou em estado comatoso; uma hora depois ele acordou, olhou em volta e virou o rosto para a parede. Então sofreu paralisia do nervo facial, também consequência do derrame.

De Profundis é título de um tema musical religioso famoso de autoria de Mozart, integrado nas quinze missas muito apreciadas do século dezoito, a época clássica austríaca. Apesar das diferentes interpretações musicais conhecidas com o mesmo título em diferentes épocas, a expressão latina *De Profundis* pertence ao Salmo cento e trinta da Bíblia, no qual o salmista, em sofrimento, implora a Deus misericórdia que, ao ser concedida, permite uma compreensão mais profunda da divindade. É um salmo penitencial usado principalmente na liturgia dos mortos. Uma outra menção exemplificativa é no soneto «Esfinge» do *Livro de Soror Saudade* de Florbela Espanca

quando esta alude à noite na charneira erma e selvagem, e aí ouviria da boca do luar “O *De Profundis* triste da saudade...”(v.11).

Curiosamente o significado implícito ao título *Monte Sinai* serve ao escritor catalão o intuito de reafirmar a sua gratidão em tom consonante e descomprometidamente religioso à equipa do hospital que o assistiu com desvelo e preocupação, apesar do seu estado calmo e alheio, de distanciamento do estado consciente, motivado pela sonolência febril e indolor:

Ahora, veinte días después de mi ingreso en la Unidad de Vigilancia Intensiva de Cardiología del neoyorquino hospital Mount Sinai recuerdo con claridad y extrañeza mi despreocupación ante lo que pudiera sucederme. Asombro y curiosidad sí, pero ninguna inquietud, como si el seriamente enfermo no fuese yo. Y eso a pesar de que previamente mi recorrido hospitalario en la silla de ruedas que me recogió del taxi había sido un laberíntico recorrido a lo largo de sucesivos corredores [...]. Mi enfermo corazón, cuyas arritmias, soplos y desaforadas distonías habían alarmado a nuestro médico de cabecera hasta el punto de apresurar mi hospitalización. (SAMPEDRO, 1998:8/9)

É com um sentimento de gratidão que José Cardoso Pires conta a sua saída do hospital e, por isso, resolve, nesse momento da narrativa, encenar um clima musical imaginário, evitando, contudo, o dramatismo: “Regressava a casa [...]. Ponho-lhe música de fundo, uma música burlesca, se possível, como o «Quarteto das Dissonâncias» de Mozart. Música, porque não? No renascer de cada vida a música é um privilégio abençoado [...]”. (p. 62)

José Cardoso Pires também não foi um homem de convicções religiosas, mas sobretudo de preocupações políticosociais e culturais, à semelhança de José Luis Sampedro, tão notórias nos livros destes autores.

Embora nos testemunhos autobiográficos haja uma componente inédita, ou seja, o encontro com a morte na primeira pessoa, é recorrente nestas obras dos dois autores uma compreensão séria da vida através da experiência da reflexão, que frequentemente os transporta para a dimensão sociológica e, no caso de José Cardoso Pires também para a artística numa vertente musical, que surge de forma expansiva e estruturante, visível numa estética literária polifónica, híbrida, fragmentada e mesmo metaficcionada:

“Pronto. Cá vou eu, Lisboa ao sol, cá vou eu, e agora, passados meses, já sentado diante destas folhas de papel, redijo-me em capítulo de liberdade a atravessar a capital com a Edite ao volante” (p. 61).

A conhecida experiência de colaborador da *Gazeta Musical e de todas as Artes* foi-lhe ferramenta útil para as suas elevações poéticas e incursões narrativas contagiado pelo mundo das sinfonias magistrais e pelas geometrias verbais. De resto, *De Profundis* é um texto com notações soltas regidas pela valsa lenta de distanciamento da consciência, que desperta para contar um fragmento da vida com reconstruídos sentimentos, bela e breve, sentida e embalada, consoante o talento e um leque de possibilidades interpretativas. “O ambiente, sim, lembro-me dele. A recordação que tenho é de uma brancura iluminada, as pessoas eram vultos muito brancos.[...] O que me ficou foi a brancura morna e bastante iluminada.”(in *D.N.*, 1997)

A perda da consciência de si e dos outros num passado clínico recente é vivida por José Cardoso Pires como uma espécie de dança memorialista requintada pela visita da morte branca, num mundo «afísico», que é experiência conhecida porque é rememorada pelo ser humano entretanto reconduzido à lucidez da imaginação. A imaginação que o autor indissocia da memória como ingrediente literário indispensável, é alimentada pelo vivido nas leituras possíveis, que sabemos nunca serem puramente objetivas, mas captadas e retidas segundo a claridade e cognição de experiências entretanto filtradas pelo próprio. “O ambiente, sim, lembro-me dele. A recordação que tenho é de uma brancura iluminada, as pessoas eram vultos muito brancos.[...] O que me ficou foi a brancura morna e bastante iluminada.”(in *D.N.*, 1997)

José Luis Sampedro salienta a importância da reflexão sobre as emoções para, por exemplo, melhorar a vida social do ser humano. Segundo o diretor do Instituto Cardiovascular do hospital Monte Sinai, Valentín Fuster, a educação emocional é um dos fatores fundamentais para o trabalho clínico. Sampedro dá exemplo do seu caso quando foi internado, que assim que viu o doutor Fuster junto da sua cama, no hospital num sábado à noite, sentiu de imediato algum alívio no mal-estar de que padecia.

Fuster aproveita para falar dos benefícios dos placebos, favoráveis à predisposição para a ideia de tratamento das dores, que começa no momento prévio do contacto humano no consultório.

O caso de José Cardoso Pires foi considerado um caso intrigante a nível anatómico-funcional pelo facto de a memória não “viver” propriamente na zona lesada do cérebro do escritor, segundo a opinião do seu médico, embora, mais à frente no prefácio, este afirme que não existem centros individualizados, mas redes neuronais sincronizadas de funções complexas como a consciência e a memória.

Estudos recentes como os do neurocientista António Damásio reafirmam os ainda inúmeros mistérios do cérebro, revelando também algumas descobertas nomeadamente da importância do tronco encefálico para a chave da consciência, que é a parte mais interna do córtex cerebral.

Segundo a professora de Cambridge de neurociência Paula Tallal, a medula espinal faz parte do cérebro e a repetição de atividades como a memorização e o reconhecimento de padrões gera novas células nervosas na medula e no cérebro (*Quero Saber*, edição um, 2010).

Cardoso Pires e Sampedro cumpriram a missão difícil de retornar logo que possível ao ato da escrita, reconstruindo e comunicando um incidente de quase limite da sua vida em que eles, ao se autobiografarem, não perderam o domínio do relato como narradores oniscientes. Escreviam por necessidade, como um ato involuntário, embora com límpida consciência do mesmo.

Fernando Pessoa, que foi um filósofo da palavra, explica o pensamento, anterior ao ato implícito, como por exemplo no poema «Não sei ser triste a valer»: “Se a flor flore sem querer/Sem querer a gente pensa./O que nela é florescer/Em nós é ter consciência.”

O ato da escrita é solitário, mas não é puramente individual, porque quem escreve tem experiências enquanto ser social. E há momentos em que os outros reconhecem o esforço do escritor e querem participar do seu trabalho. Como o projeto de *La Ciencia y La Vida* que constituiu uma homenagem a Sampedro pelos seus noventa anos, por iniciativa do Círculo de Leitores de Madrid.

José Cardoso Pires e José Luis Sampedro, ao recordarem os seus acidentes clínicos, vão seleccionar factos e sentimentos, conscientes de que o eu, quando se observa mentalmente, se torna outro, num fenómeno de polifonia.

José Cardoso Pires narra o incidente acontecido em Janeiro de 1995, numa quinta-feira à hora do pequeno-almoço, com dados precisos. Ao longo da narrativa, não menciona a duração deste internamento, mas a gravidade do seu estado de isquemia, como foi diagnosticado, embora de recuperação lenta e incompleta; foi superado com o seu despertar inesperado, o que antecipou a alta hospitalar.

Segundo os registos das páginas 35 e 36, de doze a vinte de Janeiro, esteve sujeito a testes de escrita e fala enquanto eram reunidos dados para o seu historial clínico. “Incrível, a memória tinha reaparecido, o coágulo de sangue, esse selo que me estrangulava o cérebro, diluía-se no segredo do corpo e eis-me livre, renascido [...]” (p. 47). Nesta transcrição, as palavras «livre» e «renascido» constituem uma atitude consciente de alegria que foi anunciada no início da frase pelo adjetivo «incrível», diferente dos sorrisos que José Cardoso Pires, tranquilamente, oferecia a toda a gente durante o seu internamento: “Ah, não! Andei perfeitamente tranquilo, a sorrir para toda a gente. Eu, que não sou sorridente, como sabe, acho que nunca fui tão simpático.” (in *D.N.*, 1997)

A sua narrativa não quer dar espaço à conjectura (e mesmo os testemunhos alheios, exteriores, são usados com muita escassez e prudência), não obstante a importância do olhar do outro na construção da sua identidade. Por isso se detém no limiar em que começa a perda da memória, da identidade própria e da linguagem (e, com esta, é a possibilidade de identificação do mundo que se perde) e prossegue a partir do momento em que tudo é apenas fragmentos. O que emerge desta passagem é a ideia de que a experiência é sempre uma interpretação, que é a construção de um real. É uma experiência que não se produz, só é possível interpretar *a posteriori*.

O mesmo acontece com José Luis Sampedro em *Monte Sinai* e, mais tarde, em diálogo com Valentín Fuster, em que refletem sobre estas situações que fazem recordar o sentimento de perda do autodomínio e do distanciamento da consciência.

José Cardoso Pires, no momento de desfrutar da manhã luminosa do exterior em pleno mês de Janeiro, pôde fugir da “[...] pesada babilónia do Hospital de Santa Maria onde àquela hora estaria um cirurgião rodeado de toda a sua equipa a reconstruir o cérebro de alguém suspenso entre a terra e o céu” (p. 62)

Esta simples, mas expressiva imagem (qual genial cena que recorda o *Frankenstein* de Shelley) de um especialista arrojado que decide desbravar os caminhos do desconhecido e do incerto no mundo encefálico e sacrifica alguém, indefeso, em prol da experiência neurocientífica, é mais um curto cenário construído pela linguagem metafórica do autor, com inspiração numa imagem fantástica conhecida de encontro iminente com a morte, pelo temor da supremacia desta sobre os avanços da ciência.

Segundo Paul Ricoeur (*Teoria da Interpretação*, 1976), a metáfora de tensão não é traduzível e cria o seu próprio sentido. Alguém suspenso entre o céu e a terra, que não é um trapezista, nem um paraquedista, mas um doente em perigo de vida, é metáfora viva, pois acrescenta algo de novo à realidade narrada. Assim, o sujeito vai construindo a sua identidade também nestes episódios da sua narrativa.

O texto literário tem um efeito no seu real porque é fundamental para a sua identidade. “[...] uma metáfora é no sentido forte da palavra, um evento de discurso. O resultado é que uma metáfora, ao ser acolhida e aceite por uma comunidade linguística, tende a confundir-se com uma extensão da polissemia das palavras.” (pp.75/6)

De Profundis, Valsa Lenta é uma narrativa com sete pequenos capítulos não numerados, nos quais o escritor inicia cada um supracitando colegas das letras, cuja epígrafe escolhida alude, naturalmente, ao tópico em desenvolvimento, como aquela de Mark Twain «A notícia da minha morte foi um exagero» em telegrama à Associated Press. O passado recordado, como a noite branca, fizeram José Cardoso Pires temer ainda alguma fragilidade no seu cérebro, adiando as amadas aventuras pelas experiências da palavra escrita e lida, algum tempo após o resgate entretanto acometido da “ilha dos naufragos” (p.57).

“Bem sei, a morte branca não existe, eu estive lá. Tudo o que me aconteceu nessas paragens cabia aos outros, não me tocava. Era um glaciário, a morte branca. A memória congelada.” (pp.65-66) Esta citação é retirada das «Entrelinhas duma Memória», na parte final do livro, que pressupõe uma narração de outrem subjacente ao texto antes da sua construção (ele próprio declara na entrevista já citada ao *D.N.* que não imaginou nada).

Esta parte final do livro constitui também um momento oportuno para o autor partilhar dados de algum modo ligados, por exemplo, ao desastre de automóvel de que

foi vítima três meses antes do AVC que o obrigou a dar entrada nos cuidados intensivos do Hospital de Santa Maria com três costelas cravadas na pleura e do qual a sua memória se alienou. Ainda nesta revela que esta narrativa se trata de um apontamento pessoal, com possíveis erros e imprecisões que podem revelar um comportamento em crise e complexos de interioridade, que se confirmam ao longo do livro, sugerido com as palavras que escolhe de Samuel Beckett «Já não sou eu, mas outro que mal acaba de começar» (p. 27).

Simónides de Kéos, o poeta grego da Antiguidade clássica, para quem a memória era um instrumento fundamental para a poesia, constitui a epígrafe de abertura da narrativa propriamente dita: «Quando perdeste o sonho e a certeza tornaste-te desordem e fizeste-te nuvem» (Epitáfio nas Termópilas). O cultor da *mimesis* refere-se à existência humana que é construtora da essência. Não se pode ficar num mundo que não se representa, onde deve *o sonho comanda(r) a vida*.

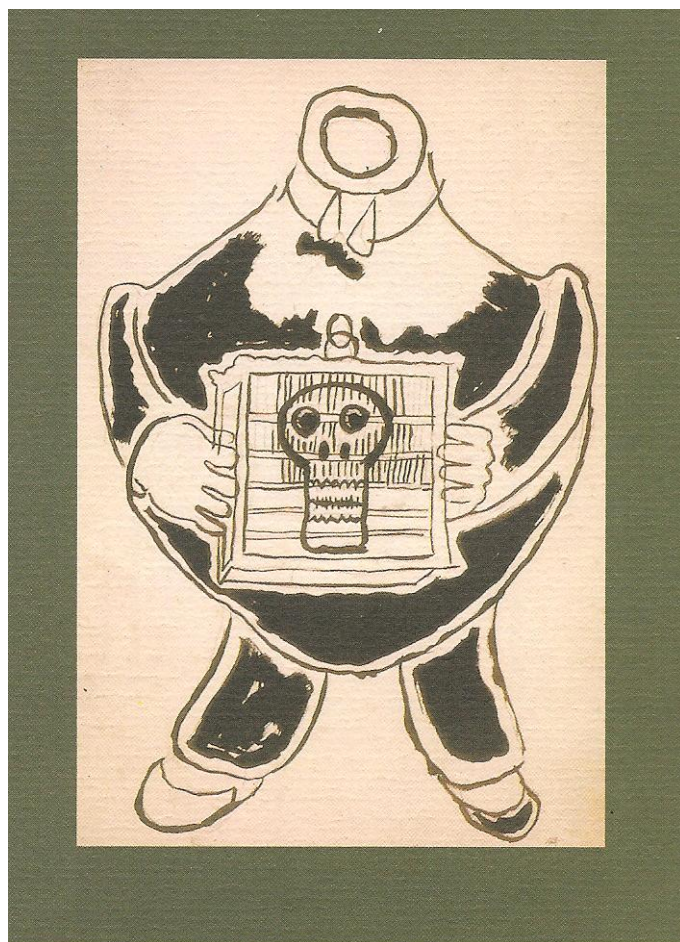
Sete, número com uma simbologia bíblica forte, são as epígrafes que abrem os sete capítulos da obra citada de José Cardoso Pires, de acordo com o conteúdo da situação narrada em cada, desde o momento do seu acidente em casa até ao seu regresso, dos autores a saber respetivamente: de Simónides de Kéos, de Carlos Drummond de Andrade, de Samuel Beckett, de Álvaro de Campos, de Mark Twain, de Ana Akhmatova e de Herberto Helder. O sentido comum é a ideia de liberdade urgente.

Segundo o filósofo britânico David Hume, sem memória não há consciência. Contudo, há uma ordem implicada que a ciência observa no universo e no homem como um ser não fragmentado, ligado, não separado da ordem (David Bohm, 1988), ainda que possa descrever-se segundo uma ordem explicada, mais mecanicista, pela interação das suas partes constitutivas. “O homem e o mundo encontram-se ligados como o caracol com a sua casa” (Milan Kundera, p.51)

Uma construção poética assemelha-se a uma peça de música pela sua disposição afetiva e símbolos articulados. A presença latente da poesia, segundo o propósito de José Cardoso Pires neste livro, é também denunciada pelas suas afinidades com o texto musical que abre, enriquece e encerra esta narrativa, aparentemente num tom dolorido, mas que é um *Requiem* de acentuada gratidão e de lucidez pela visão unificadora da Literatura e das Ciências quando, por exemplo, cita nomes destas áreas como Carlos Drummond de Andrade, Mark Twain, Álvaro de Campos, Leo Szilard (um dos génios

da física), e o próprio João Lobos Antunes: “Os cientistas deste e do próximo século sabem que a tarefa é «thinking into the human brain», pois continuamos todos sem saber porque é que o binómio de Newton é tão belo como a Vénus de Milo»” (p. 18). Esta visão humanista focaliza a atenção nas diferentes atividades e resultados concertados da realidade humana.

A capa das primeiras edições desta obra foi expressivamente ilustrada com um desenho de Mário Eloy (*A Morte na Gaiola*), que é uma metáfora à morte ocorrida em clausura, cuja ideia é transposta, neste livro, para uma espécie de reclusão dos doentes hospitalizados, segundo o tópico em reflexão pelo autor, nomeadamente num propósito de intertextualidade; como aquele do pensamento de Herberto Helder que impele o seu interlocutor a sair depressa (no caso de José Cardoso Pires do hospital) porque aí a noite não salva os ecos.



Ou a ideia da morte que está no desenho da “mariposa–caveira”, uma espécie de borboleta cujo corpo é um esqueleto humano. Segundo o seu autor, que os mexicanos adotaram como figurante de procissões de carnaval.

O hibridismo da figura na imagem a seguir apresentada convoca o estranho e representa o fantasma da morte (situada no final do penúltimo capítulo do livro, p.55, a propósito do humor negro dos companheiros de quarto de José Cardoso Pires, no hospital).



Ou ainda a outra ilustração seguinte que é um desenho de Gunther Grass (na p.31) e que representa o sintoma de medo perante a castração do escritor. A ideia da impossibilidade de voltar a escrever, simbolizada no sapo monstruoso que tem diante da

pata dianteira uma caneta-tinteiro, caída e inútil. O título do desenho – “Maus presságios” – também é sugestivo do medo dessa incapacidade de escrita.

De notar que Gunther Grass foi um intelectual, romancista, dramaturgo, poeta e artista plástico alemão que recebeu o prémio Nobel da Literatura em 1999. Infelizmente, José Cardoso Pires já não teve oportunidade de sentir um pouco a alegria do colega. Na perspetiva de Cardoso Pires, os prémios não eram só do premiado. Ao receber o prémio Pessoa, ele próprio telefonou ao amigo Júlio Pomar e disse-lhe: “Olha, é para te dar os parabéns porque ganhei o Prémio Pessoa.” (PEDROSA, 1999:113)

Segue-se a imagem referida:



Günter Grass, Maus Presságios, Desenho 1992, © VG Bild-Kunst, Bona 1996

O que restaria de mim no homem que ficou

São os ecos metáfora do passado recordado, como os da noite branca, que fizeram José Cardoso Pires temer ainda alguma fragilidade no seu cérebro, adiando as amadas aventuras pelas insondáveis experiências da palavra escrita e lida, algum tempo após o resgate entretanto euforicamente acometido da “ilha dos naufragos” (p.57), ao contrário de Sampedro que as iniciou ainda dentro do espaço hospitalar. Salvaguarde-se aqui a ideia de euforia que se associa mais aos familiares do acidentado do que ao próprio, não obstante a sua perceptível vontade de “fugir” daquela situação.

O testemunho escrito de José Cardoso Pires transmite uma mensagem de descoberta por parte do autor do bem precioso que é a memória, que considera acima da

inteligência, porque permite o sentimento de gratidão inestimável à ciência, à dimensão humana do seu trabalho e aos seus profissionais que a têm posto ao serviço de outro e da civilização.

A inteligência é um processo mental que envolve a memória mas que sem ela não consegue construir qualquer projeto identitário.

Monte Sinaí é uma narrativa com 84 páginas, sem capítulos, que tem como epígrafe de abertura o agradecimento ao doutor Miguel Sáez que o levou ao hospital e aos doutores Valentín Fuster e Jill Kalman que lá o salvaram. De tom poético, vagamente melancólico, é uma obra de vocabulário vivo e subtil, que nos permite conhecer o percurso vital do autor e refletir sobre a fragilidade da vida humana.

La Ciencia y La Vida é um livro composto por seis capítulos, com seis tópicos diferentes, que termina com um testemunho breve de Fuster sobre o estado clínico grave em que se encontrava Sampedro quando o conheceu, o qual, logo que se viu um pouco melhor, prematuramente retomou a sua escrita na cama do hospital, sem autorização médica. O epílogo serve para partilhar o pensamento de que muito ficou por dizer, mas mais ainda por aprender. “El futuro es manejable, La Vida es imparable.” (SAMPEDRO, 2008:252)

José Luis Sampedro sempre considerou, até aos seus últimos dias, a ciência o pensamento saudável das sociedades modernas ocidentais em crise. Quando se encontrava na Unidade de Vigilância Intensiva de Cardiologia do hospital nova-iorquino, sentiu-se contudo estranhamente confiante, como se o doente fosse outro.

Ahora, veinte días después de mi ingreso en la Unidad de Vigilancia Intensiva de Cardiología del neoyorquino hospital *Mount Sinai* recuerdo con claridad y extrañeza mi despreocupación ante lo que pudiera sucederme. Asombro y curiosidad sí, pero ninguna inquietud, como si el seriamente enfermo no fuese yo. (SAMPEDRO, 1995:10).

O ato da escrita de Sampedro deste testemunho foi possível num espaço de tempo mais curto do que no caso de Cardoso Pires. O internamento de urgência do escritor catalão pareceu-lhe uma viagem estranha, alheia e afastada de si. Apesar de não sofrer a perda de consciência, nem ter dores, não se dedicou às suas habituais anotações porque o escritor, com quem Sampedro se sentia a coabitar, se dissociou do *eu* enfermo.

A sua prazenteira estadia em Nova Iorque com os seus filhos, transformou-se “en una estancia hospitalaria”. A doutora Vane leu a nota que fora enviada do laboratório e que dizia que havia una infeção no sangue, logo que era necessário averiguar o agente da contaminação. Entretanto o coração ficou controlado e a identificação do agente infeccioso ficou em boas mãos.

3.4. A memória ao serviço da narrativa

Hoje em dia pode roubar-se tudo a um homem, até a morte – disse o contador de estórias à sua filha Ritinha. (in *Dinossauro Excelentíssimo*)

Sendo o Homem um ser inacabado, está sempre em potencial possibilidade de se completar e ir cumprindo o seu não-acabamento. Esta é uma formulação reflexiva do tipo da que Octávio Paz em *Signos em Rotação* (1996) faz, que revela a sua própria vivência experimentada e testemunho consciente na escrita.

A expressão idiomática «memória de elefante» não é, no linguajar quotidiano, associável ao ser humano em geral. Mas à sua escala, “cobaias” do terceiro milénio, a memória é uma reconhecida ferramenta imprescindível de sobrevivência, para o Homem se reconhecer ao espelho, fazer um simples *feedback* para lançar a mão às chaves do carro ou de casa, ou desanuviar de um dia de trabalho com uma imagem mental de companhia.

No prefácio ao livro *O Contador de Retratos*, Guilherme de Oliveira Martins afirma que “[...]é a memória que projecta para além do efémero” (ANTÓNIO SANTOS, 2013:15).

A memória é a história, a identidade individual e coletiva. Construimo-nos a registar e a reler esses registos. E a cada recordação, mesmo sem querer, fazemos

involuntárias reformulações. Contudo, quem acha que não faz sentido ser fiel aos factos, dificilmente será fiel a si mesmo. A vida é aventura do conhecimento.

E apesar do gosto humano por estas viagens memorialísticas, o que recordamos do que sentimos nunca são as sensações rigorosamente reais. Nunca relemos ou recordamos de forma fidedigna um acontecimento, nem mesmo com excessiva atenção ou por força decalcada. Quando analisamos o que sentimos, o que estamos a fazer são juízos de valor sobre o que pensamos que estamos a sentir. E a individualidade das nossas experiências é o que a ciência mais lentamente consegue explicar.

No catálogo da sua Exposição Antológica de Pintura/Desenho, o professor da Sociedade Nacional de Belas-Artes Jaime Silva afirma o seguinte: “[...]acredito na continuidade da memória como fundamento da identidade pessoal. E utilizo as memórias, interiorizo conteúdos; sonho, e a interrogação no sonho, não poucas vezes, obtém respostas fulgurantes. (JAIME SILVA, 2013)

Cada um de nós habita um cérebro único, que a ele estamos ligados pelo humor dos desejos pessoais, momentâneos, moldados nos nossos neurónios. E o eu engloba em si o micro e o macro, cuja hierarquização é fraca e instável. O material nemésico para pensar o eu não é teorizável. Para além de que essa função nemésica é também imaginativa.

A realidade é mais dura quando é memorialística, porque constitui um fluxo contínuo de relações que não se restringem ao indivíduo.

Tanto a ciência como a arte lidam ambas com factos. Marcel Proust dizia: “A sensação é para o escritor o que a experimentação é para o cientista.” (in LEHRER, Jonah, *Proust era um Neurocientista*, 2007) Mas até agora só o artista consegue amplamente descrever, ainda que só por palavras, a realidade subjetiva.

O filósofo Henri Bergson, Nobel da literatura em 1927, citado por Jonah Lehrer, afirmava que a realidade da autoconsciência não pode ser reduzida ou dissecada experimentalmente. Acreditava que só nos podemos compreender através da intuição, um processo que exige muita introspeção e contemplação. Proust, seu primo por afinidade, foi um dos primeiros artistas a interiorizar esta filosofia. Filosofia tão em voga no ocidente dos nossos dias.

A tal ponto que considerou a literatura realista, a que se limitava a descrever coisas, a mais afastada da realidade. Como insistia Bergson, a realidade é melhor compreendida subjetivamente quando acedemos às verdades intuitivamente.

A neurociência sabe agora que Proust estava certo. Rachel Herz, uma psicóloga em Brown, demonstrou, no ensaio científico *Testing the Proustian Hypothesis*, que os nossos sentidos do olfato e do paladar são os únicos sentidos que se ligam diretamente ao hipocampo, o centro da memória de longo prazo do cérebro.

António Damásio no seu *Livro da Consciência* avisa que: “O eu é, garantidamente, uma festa móvel.” (p.215) O “eu” é o ele originário e originante. É nada menos que a substância de toda a obra de Fernando Pessoa ao procurar-se (OCTÁVIO PAZ,1992:12).

A ficção de Marcel Proust, que é principalmente a não ficção, explora a forma como o tempo muda a memória.

Moldamos a memória à nossa narrativa pessoal. Marcel Proust previne-nos que a realidade das nossas memórias deve ser tratada com cuidado e ceticismo.

Hoje curiosamente a ciência está a descobrir a verdade molecular subjacente a estas teorias proustianas. A consciência é cada vez maior sobre a imperfeição das nossas lembranças de factos passados. Porque ao Homem não é feito de substância física e metafísica que nunca muda.

A “desonestidade” da memória foi primeiramente documentada por Freud, por acaso, quando se apercebeu que as suas pacientes, no decurso do seu estudo, acabaram por acreditar na sinceridade das memórias que relatavam de abusos sexuais.

Contudo, a ciência diz-nos que os neurónios não se tocam. Formam memórias por alterações subtis na resistência das sinapses. Então o momento de tempo é introduzido no espaço vazio da arquitetura do cérebro.

Para Marcel Proust, as memórias eram como as suas frases, que nunca parava de as modificar. Ele tornou-se um incansável revisor dos seus textos.

Era um escritor que acreditava no ato da escrita como um processo criativo espontâneo. Nunca começava por delinear as suas histórias. Achava que o romance, tal

como a inverdade das memórias que descrevia, devia discorrer naturalmente (in LEHRER, *Proust was a Neurocientist*, 2007).

A plasticidade da narrativa era um dos elementos mais realistas em Marcel Proust. Até na última noite da sua vida, queria modificar uma parte do romance que descrevia a morte lenta de uma personagem, porque entretanto tinha um pouco mais a experiência do que era estar moribundo.

Também Paul Ricoeur em *Vivo até à Morte* fez questão de testemunhar na última parte do livro, com letra moribunda, o sentimento de proximidade do fim, já no último mês da sua vida.

Marcel Proust estava intensamente consciente da sua própria fraude. Como ele próprio disse: “O único paraíso é o paraíso perdido” (LEHRER, 2007). Não há maneira de descrever o passado sem mentir. As nossas memórias não se parecem com a ficção. São a própria ficção. Neste sentido, qualquer diário ou texto autobiográfico é autoficcionalizado.

O romance e a vida, o cronista e o ficcionista são, na realidade, indistintos. A recordação de uma determinada imagem não passa da nostalgia de um determinado momento.

Marcel Proust sabia intuitivamente que as nossas memórias exigiam este processo transformador. O segredo deste escritor, que era filho de um célebre professor de medicina, foi a consciência da distorção da memória de algo para o podermos recordar.

Mas os modelos conservadores científicos não conseguiram explicar a aleatoriedade e a estranheza da memória.

Atualmente começam-se a revelar pormenores moleculares que presidem ao modo como as nossas memórias subsistem, as “marcas sinápticas” de que nos fala o Nobel Eric Kandel, neurocientista austríaco, mesmo depois de nos termos esquecido delas.

As memórias, como insistia Marcel Proust, não se limitam a perdurar, mas também a mudar invariavelmente. Sempre que evocamos os nossos passados, as nossas reminiscências ficam maleáveis de novo.

O jovem autor Jonah Lehrer, no livro *Proust era um Neurocientista*, explica que embora os priões que marcam as nossas memórias sejam praticamente imortais, os

pormenores dendríticos são constantemente alterados, viajando entre os polos da lembrança e do esquecimento. O passado é ao mesmo tempo perpétuo e efêmero.

Não é ingenuamente que no *Viver para Contá-la*, Gabriel García Márquez inicia o livro autobiográfico com a frase: “A vida não é a que cada um viveu, mas a que recorda e como a recorda para contá-la.” Outro escalpelizador da memória da vida e que a foi perdendo drasticamente.

E estaria tudo no bom caminho da descoberta do ser, não fora o *Livro das Previsões* citado por outro Nobel da literatura, José Saramago, n’ *As Intermitências da Morte* pressagiar que: “Saberemos cada vez menos o que é um ser humano”.

Numa perspetiva neurocientífica, segundo António Damásio, a memória não está localizada numa estrutura isolada no cérebro: “o cérebro na realidade regista as múltiplas consequências das interações do organismo com [determinada] entidade” (DAMÁSIO, 2010:170). A memória é um fenómeno biológico e psicológico envolvendo atividades sensoriais e motoras relacionadas com a interação.

A memória é uma faculdade cognitiva extremamente importante porque ela forma a base para a aprendizagem.

Embora, segundo o mesmo especialista, a memória inteiramente fidedigna seja um mito, apreendemos o mundo por interação e por isso recordamos contextos e não objetos isolados. Se não houvesse uma forma de armazenamento mental de representações do passado, não teríamos uma solução para tirar proveito da experiência. Assim, a memória envolve um complexo mecanismo que abrange o arquivo e a recuperação de experiências, que está intimamente associada à aprendizagem, que é a habilidade de mudarmos o nosso comportamento através das experiências que foram armazenadas na memória. A aprendizagem é a aquisição de novos conhecimentos e a memória é a retenção daqueles conhecimentos aprendidos.

“Só as lesões nos córtices sensoriais iniciais criadores de mente e em seu redor impedem a recordação da informação que em tempos foi processada por esses córtices e registada na sua proximidade.” (DAMÁSIO, 2010:177) As alterações celulares decorrentes da aprendizagem e da memória dependem da eficiência das sinapses e podem aumentar a transmissão de impulsos nervosos, modulando o comportamento. A

experiência pode ocorrer a partir de uma aprendizagem ativa ou pelo contacto com espaços de interação humana, cores, música, sons, livros, cheiros, etc.

Com o avançar na idade, o cérebro humano também perde acuidade e a memória pode apresentar alterações. “O cérebro é como um músculo; se não for exercitado, perde-se”, segundo o espanhol Santiago Ramón y Cajal, Prémio Nobel da Medicina em 1906 e o primeiro investigador moderno a estudar os neurónios.

A ideia de estudar a obra literária para compreender melhor o papel da memória no ato criativo e no conhecimento do eu sublinha a importância de uma nova atitude que a gnosiologia e a ontologia apontam com base nos fundamentos essenciais da realidade, como as ciências e as humanidades.

Segundo Émile Durkheim, existem duas consciências distintas em cada indivíduo: uma que se confunde com o todo da sociedade e a ajuda a formar; a outra é a de cada indivíduo e que o faz um indivíduo diferente dos demais, apesar de fazer parte do todo. (in *Regras do Método Sociológico*, 1895) Nessa conceção, fica claro que numa sociedade o todo não é apenas o resultado da soma de cada uma de suas partes, mas algo distinto delas. O indivíduo é único e tem mecanismos de autonomia, mas é educado segundo regras sociais e culturais exteriores a si, que já existiam antes, que o vão moldando e submetendo.

Ao estudar o sonho, Maurice Halbwachs mostrou que o passado não é guardado na memória verdadeiramente individual. Nesta restam apenas impressões, fragmentos e imagens que não são memórias completas. As representações coletivas são as memórias reais. Segundo ele, memórias pessoais autossuficientes não existem, porque o indivíduo realmente não se lembra bem do passado, e por isso ele não pode revivê-lo como tal, mas reconstruído a partir das necessidades do presente. A reflexão sobre a evocação de memórias não é possível sem o trabalho de consciência. E os quadros sociais da memória são precisamente "instrumentos" para o indivíduo consciente reconstruir uma imagem do passado consistente e de acordo com as necessidades do seu presente, a sua existência como um ser social, de harmonia com o equilíbrio existencial de sua personalidade, da sua identidade.

La conscience collective est une réalité spirituelle, et le résultat de la science nouvelle fut de la révéler peu à peu beaucoup plus riche et profonde que toutes les autres, puisque celles-ci en dépendaient et s'y alimentaient. Son

action, ses prolongements se suivent en effet dans toutes les régions de la conscience de chaque homme ; son influence sur l'âme se mesure à celle que les facultés supérieures, qui sont les modes de la pensée sociale, exercent sur la vie sensitive. (Halbwachs, 1952:410).

Reportando o tópico para o *corpus* do trabalho, cronisticamente as recordações apresentadas por José Cardoso Pires em *De Profundis, Valsa Lenta* obedecem, de forma espontânea por vontade do escritor, à sequência narrativa dos acontecimentos, procurando fundamentar e clarificar o conhecimento que foi ganhando de si, num determinado contexto.

Até que certa manhã acordo em claridade aberta com gargalhadas a crepitarem à minha volta. Dum momento para o outro, o sentido de presença. E tudo concreto, tudo vivo [...]. Sinto-me tomado de gratidão. Isto de alguém se recomeçar assim depois de nulo é algo que deslumbra e ultrapassa. (PIRES, 1998:46)

José Luis Sampedro, no seu livro *Monte Sinaí*, também relembra, num discurso temporalmente ordenado, o sucedido em Nova Iorque, já em casa dos seus filhos e neto:

Y empiezo ahora mismo, ya instalado hogareñamente en la casa de mis hijos y nieto, porque mi memoria cada vez graba menos lo reciente aunque siga recordando tenaz lo muy pasado. Como solo cuento con dispersas notas de los últimos días en el Sinaí, desciendo ya su ladera, he de recuperar lo no escrito con la evocación cuanto antes de aquellas horas, adentrándome por mis galerías en busca de quien soy ahora y de la nueva región en donde estoy desembocando tras pasar la frontera. (SAMPEDRO, 1998:11)

No livro *La Ciencia y La Vida*, é com o lema de abertura “Para dialogar, parar”, que Sampedro questiona o Homem e a sociedade de hoje: “[...] es un mundo súper acelerado en el que no hay tiempo para la reflexión [...]”(p.27)

Um contemporâneo e amigo de José Cardoso Pires, António Alçada Baptista, que como ele refletia muito sobre a vida, no livro já citado *A Cor dos Dias, memórias e peregrinações*, confessa-se “[...] a fazer de psicanalisado sem psicanalista, a tentar destrinçar a meada das herdadas construções do mundo que sinto enoveladas por dentro de mim”. Neste livro é possível ler uma crónica intitulada «A Alice» que conta que uma amiga comum encontrou José Cardoso Pires dias antes de este ser internado para morrer

e que o próprio se despediu, com tranquilidade, dizendo-lhe que seria a última vez que a veria neste mundo.

No *De Profundis*, *Valsa Lenta*, este doente apenas se queixou de mal-estar físico durante o momento do acidente vascular cerebral propriamente dito. Descreve que fixou o olhar, sentiu-se mal como nunca antes por momentos e pouco depois falou com sua mulher para lhe perguntar o nome. Revela que manteve uma “fria tranquilidade”.

O breve diálogo que reconstituiu na primeira pessoa com Edite, sua esposa, decorre brando, como toda a narrativa, sem peripécias de ansiedade exaltada, algumas vezes num tom distante, de observação onisciente: “[...] ele ao princípio sabia-se doente”, mas era “[...] uma impossibilidade com a qual convivia numa aceitação natural.” Convertida a experiência em recordação, narra então na terceira pessoa os dias de estranheza no mundo dos sentidos e dos sentimentos “[...] a desmemória não só o isolou da realidade objectiva como o destituiu, pode dizer-se, de sentimentos [...]” (p. 38), narra o isolamento mental (i.e., a mente sem o conhecimento de si) e a consequente ausência de cada nome dos outros e dos lugares: «Eu tenho filhos, não tenho? [...] Como é que eles se chamam?». José Cardoso Pires procura identificar-se através do reconhecimento daqueles que participam na sua vida. Sem nomes, sem memória, o autor sente-se fragmentado, usando indicadores de alteridade, de polifonia. “O universo para onde desertou esse Outro que eu acompanhei com as esvaídas recordações que trouxe dele ou com os relatos da minha mulher e dos amigos que me visitaram era assim.” (p.27)

José Cardoso Pires entende a sua realidade dependente da mitologia do real que o liga ao mundo à sua volta. E cita Ernest Hemingway, que ele considera o viajante das mortes, em *The Garden of Eden*: «os nomes penetram-nos até aos ossos».

De Profundis que significa *das profundezas*, recitado nas cerimónias fúnebres e no ofício dos mortos, é também título escolhido por Óscar Wilde em 1897, sob a forma de uma longa e emocional epístola, escrita na prisão onde o escritor irlandês cumpria pena, que foi mais tarde corrigida e inserida no livro de cartas intitulado *The Letters of Óscar Wilde*. Autor que Cardoso Pires conheceu bem, porque o traduziu.

Nota-se que José Cardoso Pires também se sentiu submetido a uma “prisão”, quando afirmou: “ [...] fui desapossado das minhas relações com o mundo e comigo

próprio.” (p. 23) Esta prisão “implacável e irreversível”, vedou-lhe o acesso ao eu. Na manhã em que a claridade lhe trouxe de volta a consciência de si, o sofrimento (e também a compreensão desse sofrimento) foi experimentado graças à memória, *a posteriori*, num processo de reconstrução mental a partir do seu presente e sobretudo dos testemunhos de um passado recente vivido e observado por outros.

O narrador depara-se com a questão da identidade para a representação humana durante a construção do seu texto, quando narra, por exemplo, os diálogos jocosos dos seus companheiros de internamento a desafiar o próprio medo da morte. Mas enquanto José Cardoso Pires foi personagem acidentada, a sua mente não pôde recorrer a quaisquer registos mentais, quer de natureza ontogenética quer filogenética.

No momento do ato da escrita, o narrador recorda a ausência de sentido no período pré e durante o internamento hospitalar: “Por cima duma porta não sei onde havia um letreiro que me obrigava a um soletrar intrigado [...]”(p. 44) Logo que recupera a consciência de si, sente ativar a sua costumada cumplicidade com a arte da captação da imagem e do diálogo pela observação “Agora que eu tinha despertado o mundo recomeçava a partir de dois companheiros de hospital que iria deixar em breve e que até lá eram os meus personagens de cada dia.” (p. 59) Depois, em pleno ato narrativo, dá conta do excesso de sentido que não consegue esgotar na sua ficção, oferecendo ao leitor uma representação daquela realidade (“Já dois anos sobre isto e só hoje é que dou por encerrada para sempre a minha viagem à desmemória [...]” p. 63). Naturalmente, ficaram alguns significantes ausentes no texto... “Esta absoluta economia de meios [...] concentra a acção em três metros quadrados de sofrimento; não existe nada mais perigoso para um escritor do que abolir as sombras.” (António Lobo Antunes, *Visão*, 1997).

De lembrar a fértil intertextualidade neste livro, qual organismo vivo textual que engendra o eu com outros na dimensão da palavra percepcionada num deslizar suave, sem densidade, “numa galeria sem história”, no período em que as palavras chegavam “cegas” e “[...] o Outro que andava por lá o Outro que afinal não era mais que uma sombra saída de algures de mim [...]” (pp. 40-41).

De Profundis, *Valsa Lenta*, *Monte Sinaí* e *La Ciencia y La Vida* são testemunhos escritos que transportam consigo uma mensagem de humildade e de atenção necessárias perante a fragilidade da condição humana, particularmente em situação potencialmente

fatal, que é pelos autores experienciada e cuja atitude redobrada acontece naturalmente quando se é um sobrevivente com consciência dela.

A perda da memória e/ou da autonomia, que os levou ao internamento, ao afastamento temporário da atividade literária e à desmarcação de compromissos, trouxe-lhes uma claridade própria, o silêncio, a ausência de ambições e de desapego aos projetos. Mas a memória desencadeou um projeto maior: o conhecimento de si. A compreensão da vida passou a ser o projeto literário, de que são testemunhos os textos em estudo.

No livro *Monte Sinaí* de José Luis Sampedro, não há diagnóstico de perda de memória, mas de um caso agudo cardíaco de grande risco, em que este recorda o seu médico “[...] como un arcángel [...] como alguien que vino a proporcionarme la seguridad en el sentido de que se estaba haciendo lo que se debía hacer.”(p.246)

Nove anos depois, no livro *Escribir es Vivir* (2007), que reúne conferências de José Luis Sampedro, o autor comprova a sua boa memória retrospectivando a sua vida e autoapelida-se de emigrante no tempo porque considera que a sua vida longa já não pertence ao mundo de hoje.

No pertenezco al mundo de hoy. Estoy aquí de polizón. Eso sí, no he venido en patera y tengo mis papeles en regla, pero no soy de aquí. Los artefactos no me interesan. No me gusta el teléfono. [...] el mundo de mi infancia, sigue siendo mi mundo. Afortunadamente, sigo siendo el niño que vive allí y no quiero ser otra cosa. (pp.44 e 55)

Dando o seu testemunho de escritor, de acordo com o tema das conferências, revela que ainda não escreveu a sua autobiografia porque a sua experiência de vida está nas novelas que nascem como uma “[...] prehistoria, a veces muy larga desde que la idea empieza a cuajar como una nebulosa en la mente del autor” (p.270) e depois os primeiros parágrafos vão servindo de ecografia literária que mostra a singularidade e a apaixonada gestação de cada livro.

O modo discursivo, nos livros citados, é tendencialmente substantivo, o que no caso de *De Profundis*, *Valsa Lenta* de José Cardoso Pires foi fruto de uma terceira versão do texto. Estão impregnados de franqueza e de sinceridade perante a fragilidade e a criatividade humanas que é tónica dominante, em particular a força da vida sobre a doença, cujo ser se mostra consciente da sua finitude, usando um tom confessional e

lúcido sobre a importância da memória para os sentimentos (de gratidão à ciência e seus discípulos) e a atenção ao mundo circundante.

3.5. O riso branco e a ironia da morte

Só quem voltou para contar é que pode rir-se assim, garante. [...]E ri-se, ri-se muito a cada página, mostrando os dentes como serras. A ironia da coisa, só a percebeu depois de ter despejado as palavras todas no papel e ao escolher o subtítulo Valsa Lenta, saboreado a cada passo, com o braço a fazer figas por trás da cintura da morte. Explica: “A ironia do relato não foi propositada. Só depois percebi que há humor na morte quando vista à distância.” (in *Visão* nº 217, de 15 a 21 de maio de 1997)

O humor e o riso sempre foram poderosos instrumentos facilitadores de interação e de afirmação de vontade humana. Na criação da obra de arte é fundamental o riso na liberdade do indivíduo para a sua construção pessoal e social. Esta vitalidade é multifacetadamente explorada pelo artista, que muitas vezes assume um papel importante na consciência crítica de um país ou de uma cultura. Não só o riso na cultura da vida como na cultura da morte. Segundo Friedrich Nietzsche, o Homem é o animal mais melancólico, mas também o mais alegre. A vida para o que ri da morte quer ser encarada diferentemente.

No homem, contudo, há mais de criança do que no jovem, e menos tristeza: compreende melhor a morte e a vida.

Livre para a morte e livre na morte; divino negador, quando já não é tempo de afirmar: assim compreende a vida e a morte.

Não seja a vossa morte uma blasfêmia contra os homens e contra a terra, meus amigos; eis o que exijo da doçura da vossa alma.

Vosso espírito e vossa virtude devem inflamar até a vossa agonia, como o arrebol do poente inflama a terra; senão a vossa morte será malograda.

Assim quero morrer eu para que, por mim, ameis mais a terra, meus amigos: e eu quero tornar-me terra, para encontrar o meu repouso naquela que me gerou. (NIETZSCHE, *Assim Falava Zaratustra*, 1998)

“Rir até que a morte nos separe”, como no título de uma peça de teatro da Associação Cultural de Recardães. Agora também o título de Jonathan Tropper *Até que a morte nos una* (J.TROPPER, 2015). É a ligação à vida segundo uma atitude talvez mais corajosa e entusiasta, pretensamente de sua aceitação ou de desdramatização, mesmo que momentânea e circunstancial, frequentemente por razões de melhor sociabilização.

Aqueles que vão respondendo aos apelos criativos e desenvolvem o seu talento artístico, que todos temos latente, vão podendo desfrutar do privilégio da observação interior de si a partir de cada experiência inédita, sendo o artista um útero da fecundação de ideias. Mesmo o escritor da morte dá vida às palavras.

A arte é uma vivência. É uma manifestação de experiências. Em potencial incubação de expressões. De diversíssimas interpretações da realidade. Da tristeza, com o humor. Como a previsibilidade da morte. É exemplo o epitáfio do ator Raul Solnado, pensado pelo próprio: “Aqui jaz Raul Solnado, muito contra a sua vontade.”

O que é mais sagrado para um humorista é a liberdade. E a doença aprisiona o Homem na dor e na incapacidade. José Cardoso Pires sentia-se incomodado com a ideia da aproximação da morte com dor e em situação de humilhação. E o riso permitiu-lhe encarar a vida de forma diferente. Porque a vida para o que ri é menos pesada.

Óscar Wilde (*Pensamentos de Óscar Wilde*, 2011) entendia que a vida já era séria demais, para falar dela sempre a sério. Se todos vamos morrer, porquê encará-la de forma chorosa ou sisuda. O homem humorista, quando é religioso e aceita a existência de um deus, é a de um deus que ri.

António Alçada Baptista tem uma obra que se intitula precisamente *O Riso de Deus*. O autor acompanha a vida de Francisco, o personagem central deste romance, nas suas deambulações pelo mundo dos acasos e encontros e da intimidade de algumas mulheres cúmplices da mesma procura, e instaura uma forma de questionamento radical

que decorre do facto, inédito na sua escrita, de ser toda uma vida posta em balanço, tendo por contraponto esse limite que é a morte. Acreditando em Deus? Possivelmente. Mas um deus que ri, que joga, um deus apaixonado pela pura alegria de existir.

Em abono da verdade, creio poder afirmar-se que o catolicismo contemporâneo nasceu do riso do Papa João XXIII, da sua bondade, ao convocar o Concílio Vaticano II e promover a liberdade religiosa e o ecumenismo.

O Homem, na sua história mais remota, procurou proteger-se do medo do mundo e da morte através das práticas religiosas em penitência, logo evitando o riso, por este ser entendido como profano e aprazível. No fado português, por exemplo, que é uma expressão musical internacionalmente reconhecida, embora também tenha um pendor religioso e, sobretudo, de sofrimento, quando se refere ao riso, não se retrai e dá com frequência destaque ao riso solto e franco. («Lá vai a Rosa Maria que é a alegria desta ribeira/ouve e ri à gargalhada qualquer piada por mais brejeira” fado: *a Rosa da Madragoa* com letra de João Dias e música de Moniz Pereira).

Curiosamente, os sufis do Islão são considerados a gente que mais ri.

Ao longo da história da literatura ibérica são muitos os exemplos clássicos da música e do teatro em que o riso é reação libertadora do medo, apesar da melancolia característica da gente do mar e temente a Deus.

São de valor inestimável os tratados nacionais e estrangeiros sobre o papel do riso na literatura peninsular e europeia.

O riso é uma habitual ferramenta de descompressão na interação com os outros e na atitude que se quer facilitadora perante os problemas quotidianos. Mesmos face a dramas, como na doença. Daí que o riso seja algo quotidianamente etiquetável, consoante a expressão mais ou menos espontânea ou doseada de quem o produz. E as cores são popularmente associadas ao riso. Como o riso amarelo de quem não tem vontade de rir...

A base teórica dos estudos desenvolvidos por Mikhail Bakhtin, acerca do riso e da carnavalização, e por Linda Hutcheon, evocam os conceitos que remetem, também, para o discurso carnavalizado, tendo como eixo norteador a crítica social, evidenciada através da paródia.

Nas obras de Cardoso Pires e Sampedro, o riso que aí é descrito é mais o branco, porque há uma urgência em rir para afugentar a “mulher de branco”. Até pela desmemória do escritor português, pela incerteza do sucesso operatório das enfermidades dos seus colegas de quarto; pela condição física indolor de Sampedro nos Cuidados Intensivos. “[...] me he preguntado, mientras estoy escribiendo, si no será que en el Monte Sinaí he adquirido una nueva memoria en lugar de la habitual, lo mismo que la serpiente cambia de piel entera y deja atrás su camisa” (SAMPEDRO, 1998:36)

Segundo Bakhtin, neste caso “é como se víssemos um vestígio do riso na estrutura da realidade a ser representada, sem ouvir o riso propriamente dito” (BAKHTIN, 1982:142).

Na revista *Ler* de outubro 2008, a escritora e jornalista Filipa Melo escreveu um texto *In Memoriam* a José Cardoso Pires que subintitoulou «*Ars moriendi*: um riso branco». Esta expressão latina «*ars moriendi*», que significa a arte de morrer, foi originalmente usada em dois textos latinos do século XV que foram guias da tradição ocidental para ensinar como morrer.

O ato de escrever sobre a morte é uma forma por excelência de refletir sobre a arte de morrer. Daí que faça sentido falar da arte de morrer em *De Profundis*, *Valsa Lenta*, porque havia alguma consciência da desmemória de si num encontro de serenidade natural.

O texto de homenagem de Filipa Melo parte da proposta de não se procurar nada e se achar tudo para que José Cardoso Pires seja lido e não contado, passados os respetivos anos após a sua morte. A sua escrita, filha do jornalismo e de algum modo da influência de escritores norte-americanos como Hemingway, continua a falar por si.

Linda Hutcheon (1985) aborda a paródia que é um ingrediente evidente no episódio dos companheiros de quarto de Cardoso Pires, qual estratégia retórica utilizada para despertar a consciência do leitor, neste caso, para confrontar o mortal com a doença e com a morte. A paródia, de acordo com a esta autora, é um processo integrado de modelação estrutural, de revisão/reexecução, inversão e “transcontextualização” – formas de reciclagem artística – de obras de arte anteriores.

No âmbito da temática académica do retorno ao ato da escrita, é conscientemente uma procura não definida da genologia deste testemunho.

Memória, Memória Descritiva e, daí, Memória duma Desmemória poderia chamar-se a este relato se o rigor científico me tolerasse um título de metáfora tão esguia e o gosto da escrita o não rejeitasse por exibicionismo fácil. Todavia, culpa minha, foi na memória ou na tragédia da memória que, com maior ou menor erro, concentrei o acidente vascular cerebral que acabo de redigir. Se esse enfocamento é aceitável do ponto de vista neurológico não sei, mas foi a experiência sofrida que mo ditou na interpretação forçosamente diletante em que a tentei descrever. (PIRES, 1998:65)

Auge da maturidade literária que não é proporcional ao tempo de vida, é ela mesma variável e discutível, seja mais aos quarentas como em Fernando Pessoa, aos setentas como em José Cardoso Pires ou aos noventas como em José Luis Sampedro.

Filipa Melo refere-se ao «modo josé», pois é um autor que sempre foi avesso ao modo indireto de dizer as coisas. Como também José Luis Sampedro, no seu inseparável jeito interventivo de economista da igualdade social.

Com um caráter vertical invejável, José Cardoso Pires teria «pavor do ridículo literário», como um reflexo do «nojo» que sempre sentiu pela pequena burguesia, de que descendia. Na sua linguagem, rejeitava o barroco, a redundância, o equívoco e o medíocre, porque os associava à deferência graxista, à genuflexão e ao salamaleque. Os seus livros falam da dignidade e desse esforço no ofício da escrita, de uma procura contínua de «conta justa, pincelada sem alarde». Com humor, q.b..

Corvos santificados, mártires à maré e doutores heréticos a receitarem milagres, espécies destas só em Lisboa. É um povo de cais e fado a cavalo dum diabo complacente, a gente que aqui se faz. Por isso, o à-vontade com que se junta na mesma cama o pecado com a virtude e o engenho com que sabe por uma vírgula burlesca numa estória de má sina. Por pudor é capaz de dizer amizade em insulto enternecido, por desdém agride à maneira de elogio: "Chico esperto, mãozinha bruxa", chama ele ao traficante desalmado. No entre-suspeito ouve de manso, pois sim, está bem abelha, e fala pianinho para prevenir e aclarar. Mas se o caso não entra nos acertos é capaz de perder a paciência e então, "gatos ao mar", arranca em discurso de finalmente.[...] (PIRES, 1997:42)

Por isso ele corrigiu os seus livros até à exaustão, “até à boca da impressora”. E o seu bom humor e ironia, apreciados por muitos, pelos seus colegas de escrita, como António Lobo Antunes, Jorge Amado, e tantos outros, não lhe comprometeram o tempo de sobriedade no recolhimento voluntário e necessário para a sua escrita.

Um dia foi chamado a um momento difícil de contingência humana, confronto com a *commedia della paura*, “uma pega de caras da morte concretizada por uma razão trocista.” Um AVC.

Era um escritor que explorava o estar consigo próprio e a consciência de si. Escreveu sobre como se via, escritor fumador, a pensar ao espelho, a «ver para lá» e a «ver para trás» e a duvidar-se (*E Agora, José?*, 1977). Já com as duas filhas, uma casa ao lado da igreja de S. João de Brito, em Alvalade, veio a comprar a casa da Costa da Caparica só para escrever, num isolamento voluntário, virado para o mar, que tanto apreciava. Ele sabia que a vida demasiado social, como a de Hemingway, poderia condenar a sua carreira de escritor.

A “revolução dos cravos” fora-lhe muito cara no que significou de direito à liberdade. E o seu romance, *O Delfim*, já então publicado, constituiu «uma crítica feroz ao saudosismo português», no que de revivalismo fascista alguém o experimentou.

A vida fora-lhe sempre rica em experiências:

Depois de ter sido - fôlego - comissionista de drogaria, apontador de cais, praticante de piloto sem curso expulso em apenas sete meses, agente de vendas, correspondente de inglês, intérprete de uma companhia de aviação, «copy-writer» de publicidade (fonte para *Alexandra Alpha*, a protagonista do romance homónimo que motivava nele um «particular orgulho»), editor, jornalista, cronista, professor universitário de Literatura Portuguesa e Brasileira, Cardoso Pires, com dez livros publicados, vive só da escrita. Ao espelho, José, «um gato escaldado por cinquenta anos de água benta que mia dobrado a adivinhar a chuva», pergunta: «De resto quem te ouve? Quem dá crédito à tua liberdade?» (MELO, Filipa, in revista *LER*, «José Cardoso Pires in Memoriam», 2008)

O riso face à morte é lúcido e ironicamente indignado.

O seu amigo Alves Redol, com quem chegou a passar algumas das suas férias, morreu solitário nos seus ideais e fê-lo pensar e lamentar um país que não escuta os seus

escritores, porque são considerados «animais incómodos». Em vários textos (em *Dispersos 1*, Dom Quixote) insurgiu-se contra a «estratégia do requiem», o «elzevir necrológico». O elogio artificial aos mortos. Mas Filipa Melo interpela-o:

Mal sabes, agora, José, quando te questionas sobre quem te ouve, que virás a ser um dos escritores portugueses mais celebrado em vida, com o reconhecimento e os prémios nacionais mais importantes, e o único em tão estreita, e sarcástica, comunicabilidade com o tempo que será capaz de escrever sobre a morte própria, a fazer-lhe figas como os gatos. (in Revista *Ler*, outubro/2008)

Ao espelho, o escritor vê-se e vê que «o mal é esse». A manipulação das coordenadas temporais e a busca de «um tempo português» («O Tempo Dentro de Nós», *Diário de Lisboa*, 6.5.1970). O tempo circular «inventa[-se] quotidianamente para iludir a morte», tal qual o trabalho da escrita. Filipa explica isso:

Na oficina de Cardoso Pires, o tempo recusa a vida percorrida «de bloco-notas na mão», é antes feito da seleção da memória «das coisas, dos seres, dos cheiros» que permite a realidade objetiva e os sentimentos. É tempo sem Deus, tempo honesto, suado (dirá a Alexandre Pinheiro Torres: «o que se escreve sem esforço ninguém o lerá com gosto»), responsável, individual, em aproximação contínua ao que António Lobo Antunes, um dos dois ou três amigos íntimos do escritor, definiu como um «núcleo impartilhável de vida, cheio de sombras e recessos, que as tuas personagens nos traziam como que por acaso, no desleixo vigiado sem o qual a elegância não existe» (crónica «Para José Cardoso Pires, ao ouvido», *Público*, 24.1.1999).

Algum tempo de recuperação e José Cardoso Pires retorna ao ato da escrita, reconstruindo a sua experiência mnésica em *De Profundis, Valsa Lenta*. Na primeira pessoa. O «Eu» transformado «noutro alguém». Na manhã de 12 de Janeiro de 1995, ao jeito de cartilha «Como te chamas?», José responde: «Parece que é Cardoso Pires.» Foi internado de urgência no Hospital de Santa Maria, em Lisboa, onde lhe foi diagnosticado um acidente vascular cerebral (AVC) de gravidade acentuada, provocado por um coágulo de sangue que se alojara na zona nobre do cérebro, o hemisfério direito. Durante oito dias, embotada a memória, em estado de afasia, o escritor despersonalizou-se, «tudo sem angústia, como quem preenchesse o tempo numa serenidade terminal». Entretanto, um telex da agência Lusa descreve o seu estado clínico como

correspondendo a uma «morte cerebral»; ele chamar-lhe-á depois «branca e amável», «branca e nula». Irónico, cita uma das frases que lhe soa bem: «A notícia da minha morte foi um exagero.» (Mark Twain)

Em 1997, Cardoso Pires escreve *De Profundis, Valsa Lenta* compelido talvez por aquele fenómeno que os técnicos chamam «síndrome de Lázaro». O retorno espontâneo da circulação, após tentativas frustradas de reanimação. O resultado é este registo literário que é uma experiência de quase-morte e a recuperação das capacidades cognitivas e discursivas.

Sendo a maior (e mais instintiva?) proeza técnica do escritor, uma competição desenfreada entre o Eu e o Outro de si (a primeira e a terceira pessoas verbais), o livro exhibe a condição humana na mais crua luta pela sobrevivência e na mais profunda simbiose com o poder da imaginação. Para uma morte branca, ao espelho, José convoca uma escrita de uma brancura iluminada: «essa escrita branca foi sempre o meu sonho, uma escrita despojada, uma escrita substantiva tanto quanto possível» (entrevista a Maria Teresa Horta, *Diário de Notícias*, 11.7.1997).

No prefácio, o neurologista João Lobo Antunes explica por que é «intrigante» este caso clínico, um «testemunho impressionante de como o génio criativo floresce no sofrimento». Perante a morte, o escritor portou-se como um marialva («Hemigway disse: “[A morte] é mais uma Puta.” É isso. Pena que a definição não seja minha.» - entrevista de Maria Leonor Nunes, JL, 21.5.1997). De frente para a morte, José Cardoso, descarado, ri, com as suas gargalhadas comedidas, inesperadas e nada católicas. Constrói na tragédia uma comédia negra, e põe a navegar uma (des)razão surrealista.

“Satanás deve-se faltar de gozar com os sinais de humor da morte. O que eu vi naquele hospital, o que eu senti...tudo aquilo tem um humor terrível.” (entrevista a Filipa Melo, revista Visão, 15/5/1997)

Após *De Profundis, Valsa Lenta*, Cardoso Pires regressa ao jogo do tempo de vida. Nunca aquela que possa existir para lá do tempo, mas a que põe em causa a sua duração. Como num jogo de miúdos, interroga-se quanto tempo mais quer...

A preocupação é ontológica, de encontrar um caminho para terra incógnita, sem dor, sem humilhação e sem metafísicas. Entre 1996 e 1997,

conversamos por várias vezes sobre a morte. O que fica dessas conversas é o caso humano, *sui generis*, p'rás urtigas com a literatura, que só servirá para que ainda publique um «requiem» a Lisboa, como se navegasse, como se navegasse, «ancorado à cidade que [o verás] partir» (*Lisboa, Livro de Bordo*, 1997).

José Cardoso Pires diz que: «A morte faz parte do cerco da vida. [...] Não há imortalidade. Morremos e morre tudo, não existe mais nada.» Aos 71 anos, agnóstico («a minha mãe era uma católica fervorosa e, por isso, fui criado numa igreja um pouco de campanário: aliás de onde saíram muitos agentes da Pide...»), Cardoso Pires despreza a Igreja, que é apenas «uma entidade desmitificada, uma força social». Admite que a vitória sobre a morte até pode ter surgido como «um milagre», mas um milagre da Ciência, pela qual passou a sentir um fascínio «quase infantil, quase idiota», e um feito de médicos como João Lobo Antunes, «grandes na sua profissão, ligados à humanidade e ao coração e, ao mesmo tempo, com um humor criativo». Preocupa-o o medo físico do fim porque «Não quero que me mantenham à tona deste planeta a fazer figuras tristes»; rejeita os balanços de vida («até porque não me convinha fazê-los») e escuda-se com «a ironia da morte».

Dizem-lhe que: «Está com um ótimo aspecto.» Responde, sem pontos de exclamação, antes com uma monotonia escarninha: «Pois, não estou morto.»

Humor negríssimo, iluminado entre ruínas, a lembrar o diálogo a duas máscaras daqueles dois homens-corvos no quarto do hospital, «dois passarões arruinados, a agredirem-se e sem consciência de que se refugiam no humor para fugir ao medo que têm da morte». José tem a certeza de que Satanás se farta de rir com estes dribles, se calhar até foi ele que lhe deu o neologismo, «simoso», a arma pronta para designar todos os objetos, tudo à volta, sem vulto, nulo: «Desligava-me das coisas porque sabia que só era capaz de as fixar durante alguns segundos. Aceitava o mundo com um fatalismo transigente.»

Apesar de não se sentir inquieto no seu estado instintivo de aceitação, sabia que o riso esgaçado dos seus companheiros de quarto era escurecido pelo medo e agravo da morte. A sua doença começou com «um desmaio súbito», um sono misterioso que

acabou «como um tipo que põe o sujeito e o predicado numa frase, para a meio e depois regressa para lhe colocar o complemento».

Regressou à vida com a sua fúria felina de fixar o território, num encantamento agradecido, «como se estivesse bêbado, imensamente grato a um mundo que me parece absolutamente maravilhoso». Em pouco tempo, estava de novo a ver para lá («Pá, lava-me essas rugas. Riscam o espelho.») Um tipo resiste e marra e escoiceia, «esse é [também] o modo José de rosnar a vida». Um tipo tem é que se documentar, estar preparado. Avaliar e golpear a memória.

A memória vasculhada no seu hábito das pesquisas, e quanto à morte não seria diferente. Cardoso Pires começa por semear referências, bibliografia, recortes, espalha-os pelo caos cifrado do escritório da casa de Alvalade. Algumas que já foram citadas no capítulo da receção desta obra. Dá conta do que foi o início desta viagem à desmemória com uma citação de Rainer Maria Rilke: «Oh Senhor, dai a cada um a sua própria morte! Aquela que provenha da vida, em que conheceu amor, sentido e desespero.» Está num ensaio que oferece os sublinhados que fez nele que são uma chave para aquilo que também ele defende. O livro chama-se *How We Die* (*Cómo Morimos*, na tradução espanhola, da Alianza Editorial, de 1995) e foi escrito em 1993 por Sherwin B. Nuland (SBN), professor de Cirurgia e História da Medicina na Universidade de Yale, um registo de experiências de quase-morte.

Cardoso Pires destaca, em sintonia com a linha de pensamento de Nuland, a risco fluorescente: «Sinto mais curiosidade pelo microcosmos do que pelo macrocosmos; interessa-me mais como vive um homem do que como morre uma estrela, como uma mulher abre caminho pelo mundo do que como um cometa cruza os céus. (...) O mistério que me fascina é o da condição humana, não o da condição do cosmos. (...) Nada me agradaria mais do que uma prova da existência [de Deus], assim como de uma bem-aventurada vida futura. Mas, por desgraça, não vejo qualquer indício dela na experiência de quase-morte.» O escritor fizera essa «marcha de sonâmbulo iluminado» (*De Profundis*). E concluía que o *ars vivendi* é o *ars moriendi* (SBN), sem intermediários, transitivos ou reflexos.

José Cardoso insiste que o instrumento para a arte de morrer é a dignidade, acima de tudo. Quem por ela levou a vida direito, tem direito a morrer com ela («Não há maior dignidade na morte do que a da vida que a precedeu», SBN). Admira os médicos que asseguram aos seus doentes uma morte fácil, acompanhada, lúcida, mesmo com recurso à eutanásia ou ao suicídio assistido. Num documentário, dirigido por Clara Ferreira Alves e emitido em 1998, assegura: «A Medicina não anda cá só para curar, anda a ajudar a matar também, é fundamental. Por isso é que eu tenho uma grande admiração pela eutanásia, eu tenho um grande respeito pela morte ajudada, e um grande desprezo pelos tais heróis do sacrifício.»

José Cardoso Pires morreu a 26 de outubro de 1998, após mais de três meses de coma profundo provocado por uma paragem cardíaca e respiratória. De certeza que nesse dia, a essas 2h30 da madrugada, um anjo sobrevoou a cidade: «Era louro e de asas vermelhas e tinha um belo rosto triangular em nada semelhante ao dos querubins de igreja. Planou em lentas e tranquilas curvas por cima dos arranha-céus e das praias que contornavam a cidade, percorrendo-os com a sua sombra.» (*Alexandra Alpha*).

Um tipo livre, o Pires, sem peneiras, amante de universos marginais, tinha de acabar numa história rara, com uma geometria misteriosa como a que desejou às suas personagens. A história é a de José, um homem que escreve colado ao seu tempo, regista a identidade de um país sem cor, autofágico e fechado, depois perde ele próprio a identidade num passe que afinal lhe abre a desmistificação do processo maior, o da morte. Distinguem-no lucidez, independência e coragem e, sobretudo, o riso, um riso branco até contra a morte, que «é sonho e esquecimento» (SBN). De resto, e agora: quem te ouve, José? Quem dá crédito à tua liberdade? E José responde, *de profundis*, com a sua voz cava: «Disse e vivi, *Acta est fabula*.»

Os seus amigos, que são muitos, recordam a sua verticalidade e humanismo, nomeadamente político-partidária. Alexandre Pinheiro Torres recorda-o assim:

É esta frase que eu relembro de José Cardoso Pires (para ele a ouvir-me no Panteão?): «Escrever é duro. É muito trabalho, Alexandre. Mas o que se escreve sem esforço ninguém lerá com gosto.» *Magister dixit*. Até porque José Cardoso Pires estava e não estava em Lisboa, cidade que ele adoptou, cantou e celebrou. Mas, no fundo, a roê-lo, a região pobre de onde saiu (Peso de Vila de Rei, Castelo Branco, Beira Interior), a que um dia chamou de

«Sicília Abandonada, deserto de pedras, padres e pedintes». (in *Cardoso Pires por Cardoso Pires*, entrev. de Artur Portela, 1ª edição, Publicações D. Quixote, 1991, 124 p., pp. 105-112)

Quando se deu o 25 abril, apesar da luta continuar pela causa comunista que lhe valeu um certo carisma, a sua saída do Partido foi aceite pelos camaradas, como nos revelou o seu velho amigo Urbano Tavares Rodrigues.

José Cardoso Pires foi muito apreciado por Urbano pelas exímias narrações das noites de Lisboa, destacando a preferência do autor pelo livro *Alexandra Alpha*. Partilhou com José Cardoso Pires a sua paixão pela liberdade. Para Urbano, Che Guevara foi o seu modelo de luta pela liberdade, que conheceu pessoalmente. E também o nosso Salgueiro Maia.

A Lisboa de Cardoso Pires era, sobretudo, os lugares que ele gostava de frequentar. Que entretanto muitos foram desaparecendo. O próprio ambiente é outro. Por exemplo, o Bolero no Martim Moniz, o Conde Redondo, a Sé, o Parque Mayer, a cervejaria Ribadouro (“uma baía de cascas de tremoços com canecas à mistura”). Na sua escrita, às vezes sarcástica, a ternura é quase impercetível por pudor, (como na sua própria vida), em que os humanos são prisioneiros do seu destino.

Em *Alexandra Alpha*, por exemplo, estão misturados todos os elementos geradores do fatalismo: solidão, erotismo, álcool, violência, impotência e a morte.

Foi então que se ouviram na guitarra as notas do Fado do Arsenal: o bando dos bêbados calou-se imediatamente porque o mudo se tinha posto de pé e levantava a mão a impor silêncio e concentração.

Lado a lado, ele e o cego enfrentaram a assistência, a guitarra a aclarar o tom, a afinar. E na altura própria, o mudo abriu as goelas. E pronunciou sem soltar um som a letra do Fado do Arsenal, batendo os lábios ao ritmo do instrumento e com as pausas, as voltas e os arrastados que mandava a regra. Fazia os gestos sentidos do fadista de raça, o meneio dos ombros, o prolongado fechar dos olhos, o peito arrogante na tirada mais funda. Mas sem uma palavra, sem uma nota. Parecia um homem a cantar numa redoma isolada à prova de som.

Um por um, segunda surpresa, a assistência de bêbados pôs-se a cantar. Cantava com os olhos no silabar do fadista sem som, lendo-lhe a letra nos lábios e seguindo-os pelo ritmo, e era coisa única, disse François Désanti,

ouvir um mudo na voz dum coro de bêbados. Um fenómeno dramático e grotesco e quase religioso. Como se fosse um ventríloquo que se fizesse ouvir em várias figuras ao mesmo tempo. (PIRES, 1987:111-113)

José Cardoso Pires, escritor e homem de Lisboa, é um nome associado ao museu do fado, ao portal do fado, ao livro de ouro de Alfredo Marceneiro, ao fado vadio, ainda que haja registos pouco credíveis de que se tivesse manifestado no ano 1973 a desfavor do fado com letras de poetas eruditos, opinião que José Gomes Ferreira e o artista plástico Júlio de Sousa teriam partilhado na altura. José Gomes Ferreira, que numa das suas crónicas chamou às casas de fado “casas de sofrer”.

Amália Rodrigues foi apoiada nomeadamente pelos literatos Urbano Tavares Rodrigues, David Mourão-Ferreira e Alexandre O’Neil. E ainda hoje são cantados os nossos poetas em bonitos fados. Como Nuno Júdice por Carlos do Carmo.

Na entrevista (em anexo 2.) com a filha mais velha do escritor, a Ana Cardoso Pires, esta assegurou-me que o pai nunca se opôs à poesia literata como letra de fado, bem pelo contrário.

Na entrevista a Artur Portela em *Cardoso Pires por Cardoso Pires*, José Cardoso Pires refere com orgulho que vivia na rua Carlos José Barreiros, em Arroios, na qual em frente da sua porta vivia o Manuel de Oliveira e logo ao lado o poeta Senhor de Brito, que era redator do semanário *A Canção do Sul* e companheiro de grandes fadistas muito aplaudidos daquele tempo como o Miúdo da Bica, Frutuoso França, Natalina Bizarro, Mário José Paninho. (PEDROSA; 1999:23)

E no *Jornal de Letras* de 19 de novembro de 1997, Cardoso Pires reafirma o seu amor ao fado e à cidade de Lisboa, a propósito da sua última publicação de crónicas *Lisboa, Livro de Bordo*.

Um fado da vida que não pesa e que, encarado com sentido de humor, parece gostoso e repetível. “En el umbral de los ochenta años ya va siendo hora de empezar de nuevo.” (SAMPEDRO, 2013:84)

Viver em liberdade e morrer em serenidade. Confidenciou José Cardoso Pires: “Se eu tiver aquela morte, estou porreiro.” (PEDROSA, 1999:112)

3.6. Da música e da literatura

A literatura e a música convivem de muitas maneiras, umas vezes completando-se, outras simplesmente acompanhando-se (LONGRE, 1994:7)

A literatura e a música pertencem a sistemas semióticos comparáveis. Tanto a linguagem verbalizada como as notas musicais têm origem na voz humana e são sons.

O texto linguístico e a partitura musical combinam desde a origem da nossa civilização. Na Idade Média, o poeta tinha que saber escrever, compor e ter uma bela voz. Muitos andavam de terra em terra a distrair e a ensinar as populações.

O teatro, já desde a Antiguidade Clássica, com palavras e o som aliados às artes plásticas e ao guarda-roupa, tem constituído um espetáculo de confluência das múltiplas áreas do saber.

Mesmo na prática religiosa, a letra e a música têm sido imprescindíveis à boa encenação ritualística e à atitude devocional e espiritual.

É inquestionável o apelo que o escritor sente pela música e vice-versa. Há muitos compositores que passam a escrever letras e letristas que passam a compor. Escritores que se tornaram músicos e músicos que passaram a escrever peças de música.

Os conceitos de autor e polifonia surgem associados tanto na música como na literatura, ainda que com uma semântica naturalmente específica.

Segundo Longre, Rousseau defendeu que o homem começou a cantar antes de falar. Que a música vem antes da palavra porque é uma linguagem universal, vinda do coração, das emoções, das paixões e da Natureza (LONGRE, 1994:18).

Ao comparar a música e a literatura, verifica-se que, ao longo da sua história, o princípio era o da imitação da realidade, ou seja, da natureza das coisas e dos homens. No século XVIII, nomeadamente com Rousseau, a música é vista como a língua das paixões ao remeter para o universo moral.

Segundo Rousseau, a música e a literatura despertam no corpo e no espírito os sentimentos que evocam, interpenetrando-se e completando-se (ROUSSEAU, 1755/1781).

A literatura e a música conjugam-se de forma única no próprio processo de criação para o fim último que é a obra de arte. Juntas, elevam-se ainda mais no espírito do criador e, segundo um entendimento bíblico dos talentos dotados ao homem, atingem o excelso da criação divina.

Esta relação-invenção ou relação-criação é uma condição para a investigação comparatista.

Trata-se de uma nova visão e uma redescoberta dos fenómenos que se julgavam já estudados.

É o polimorfismo comparatista que anima a atitude dos que viram a Literatura Comparada em crise, repensada por René Wellek em “The Crises of Comparative Literature” (1958).

Os estudos comparatistas continuam a trabalhar com outras disciplinas, incluindo as artes plásticas e a música.

A literatura já não é considerada superior à música e a música já não tem o exclusivo de despertar emoções.

Com o Romantismo, o músico atingiu um estatuto social nunca alcançado. A música desempenha um papel mais ativo e até mais filosófico. Nas obras literárias, a música apresenta-se como oportunidade de as personagens se descobrirem a si próprias e, muitas vezes, desencadearem um processo de redenção e purificação da alma. Como o «De Profundis» de Mozart.

Para muitos escritores e poetas do Romantismo, e também desde então, que a música não é apenas uma presença na escrita. A música é uma ajuda para gerar ideias e para desencadear o ato criativo na atividade literária. Pode ser uma verdadeira inspiração ou, então, ajudar a um simples despertar da imaginação que se constrói em interação com ela.

Natureza, viagens, solidão, melancolia são alguns dos temas do Romantismo que se espelham também no fado. Em Portugal, são desta altura os primeiros registos da

música marginal urbana que é o fado, cujos fadistas começaram por ser apenas pessoas do povo e até marginais. Não há dúvida sobre o seu pendor fatalista e romântico à sua maneira, capaz de despertar a máxima emoção e de provocar paixões. Mas são sobretudo retratos do quotidiano citadino que animam o fado.

Poema musical ou música poética, o facto é que por vezes a fronteira entre estas duas artes é difícil de demarcar.

O nosso *fatum* não pode continuar imperturbável. É Pessoa quem nos diz, um jovem educado no culto de um individualismo quase excêntrico. Como perturbá-lo? Criando uma explosão poética mais libertadora da nossa consciência.

Liberdade pela arte. E não há arte sem liberdade; ainda que a liberdade individual seja, em boa parte, uma construção influenciada pelas vivências e experiências. José Rodrigues Miguéis dizia: “O universal está no meu quintal. A questão é saber cavar”. O ato criativo, que é individual, é uma linguagem universal.

Pela ficção, a arte literária livra-se da tirania dos factos.

Há sempre uma função social inevitável da literatura, até pelo seu pendor de imortalidade, mas o ato criativo é um mundo em si-mesmo, com um olhar próprio, uma linguagem sua, que não é duplicação da realidade.

São muitas as cumplicidades comunicativas nas linguagens artísticas. A escrita com a música e o desenho, por exemplo, em *De Profundis, Valsa Lenta* de Cardoso Pires. Naturalmente, as obras autorais exigem desses humanos o génio que os habita. Humanos, por ventura, tão inquietos e inacabados quanto qualquer outro. Que recorrem à intertextualidade e à multidisciplinaridade para chegar mais perto do leitor.

Se a arte só pudesse ser feita por pessoas-modelo, os santos seriam os maiores artistas. O caso de Wagner, segundo o próprio Nietzsche, é exemplo da genialidade e do desconcerto ideológico...

O próprio título *De Profundis, Valsa Lenta* é todo ele uma metáfora musical. Embora o *De Profundis* seja o *requiem* escolhido pelo autor para remeter para a temática da proximidade da morte, a expressão *Valsa Lenta* apela à dança de compasso binário lento que o acidentado associa para se rever, na sua escrita, em situação de parceiro numa dança com a morte, que não tem pressa e interage com ele suavemente

durante os dias em que perdeu quase completamente a memória: a «morte branca» ou a «viagem à desmemória».

Com o despertar dessa «quase hipnose», José Cardoso Pires regressa a casa, à sua Lisboa, “[...] em saudação de primavera em pleno mês de Janeiro [...]” (PIRES, 1998:62), saído da babilónia do Hospital de Santa Maria e põe música de fundo, mas agora uma música burlesca “[...] se possível, como o «Quarteto das Dissonâncias» de Mozart. Música, porque não? No renascer de cada vida a música é um privilégio abençoado [...]” (*Idem*, 1998:62)

Regressado à quase normalidade dos seus dias lisboetas, “Pronto. Cá vou eu, Lisboa ao sol, cá vou eu [...]” (*Idem*, 1998:61) no seguimento do estudo do testemunho autobiográfico de José Cardoso Pires, sentimos necessidade de conhecer os passos mais secretos do homem que ele foi, amante das tertúlias e da boémia. Percorrer os lugares da Lisboa que tão bem vivenciou e desfrutou.

Conhecendo Lisboa “por dentro”, como só ele a conhece, José Cardoso Pires, à sua maneira, emitiu-lhe o bilhete de identidade e após uma marca inconfundível por debaixo do retrato. Com isto, a imagem é da cidade, a impressão digital é muito dele e o documento acaba por ser de ambos. (Vasco Graça Moura, »José Cardoso Pires e o Prémio Literário D.Dinis, em *Actos da Homenagem a Cardoso Pires – 14/15 Maio 1998*, Areal Editores, maio 1999)

De forma ainda que indireta, reconhecer na Lisboa de Cardoso as raízes da cultura ibérica que subjaz à influência poético-musical, igualmente cara a José Luis Sampedro: "morir forma parte de la vida y me gustaría escuchar hasta la última nota" (in carta de Marga Iraburu de 12-09-05). A ação humanista de Sampedro está, por exemplo, conotada no blogue «A Viagem dos Argonautas» com o fado de Coimbra «É preciso acreditar» de Luiz Goes, pela temática socialmente interventiva.

O facto é que José Cardoso representa, também no *De Profundis Valsa Lenta*, o homem da capital que recobra o ânimo aos primeiros sinais quotidianos da vida lisboeta. “[...] e agora, passados meses, já sentado diante destas folhas de papel, redijo-me em capítulo de liberdade a atravessar a capital com a Edite ao volante. Escrevo: é um meio-dia de inverno.” (*Idem*, 1998:61). É como se a manhã o tivesse salvo, agora que já é meio dia e sente que recuperou a identidade, logo a liberdade de ser quem é.

“Quem pinta, pinta-se” é uma frase que define uma postura de reflexão sobre si-mesmo, mas fechada e redutora; porque quem pinta de olhos e mente aberta, reinventa os modos de estar e dizer-se no mundo, abrindo-se paralelamente ao mundo e suas significações. (JAIME SILVA, 2013)

José Cardoso Pires, que era muito amigo de artistas plásticos como Júlio Pomar, dizia-se mais próximo destas pessoas do que propriamente dos seus colegas escritores. (vídeo *Grandes Livros – Episódio 3: “O Delfim”*, José Cardoso Pires, 2009, parte 1/6)

A noite, propiciadora ao convívio, foi-lhe inspiradora pelo seu fascínio. Este José que se sentou muitas vezes ao balcão a escrever, perto da televisão (que havia na altura) do Procópio, no bar ex-líbris da zona das Amoreiras, frequentado por jornalistas, políticos, artistas como a Amália Rodrigues, enquanto esperava pelos seus amigos, como me confidenciou o funcionário mais antigo da casa. Mas habitualmente era visto à conversa, como afirmou a proprietária do referido bar, Alice Pinto Coelho, em entrevista à revista *CARAS*:

- O José Cardoso Pires escreveu, a respeito do Procópio: “Um chafariz à porta de um bar é cá uma saudação que entenece o maior malvado.” Era outro assíduo?
- Muito assíduo. Escolhia sempre a mesa 2, onde estava o Nuno Brederode dos Santos, e ficavam a discutir até às tantas com todos os que, entretanto, se juntavam a eles. (Revista *CARAS*, 17 out/2011)

No seu retorno à vida, que considerou um renascer, a música foi a expressão artística que elegeu: “[...] já lá dizia o empreiteiro Ramires por outras palavras.” (*Idem*, 1998:62).

Naquela Lisboa onde também o fadista Carlos do Carmo teve o privilégio de conhecer o José Cardoso Pires (mais o Zeca Afonso, o Mário Castrim...), quando regressou à capital (JL nº 1124, nov. 2013). Na *Fotobiografia de José Cardoso Pires*, Inês Pedrosa afirma que José Cardoso ouvia “[...] a voz imensa de Carlos do Carmo, sobretudo trazendo dentro a voz do seu Alexandre O’Neill, numa Gaivota que o Zé ouvia até à exaustão, sempre maravilhado.” (PEDROSA, 1999:14)

Deambular e contactar com a realidade é a cultura viva, à semelhança do escritor observador atento e participativo nos ambientes sociais, que converte o espírito jornalista em matéria narrativa ao sorver a ambiência dos locais noturnos.

Como dizia o pai de António Lobo Antunes: “Resisto a tudo, menos às tentações.” (citação do próprio António Lobo Antunes quando entrevistado por Fátima Campos Ferreira na RTP1 no dia 20 de janeiro de 2014). As tentações maiores são, neste caso, a observação e a ideia para o ato criativo. Como à luz de William Turner, nas artes plásticas: “Cada olhar é um olhar de estudo.” (SHANE, Eric, *Turner*, 1995)

David Mourão Ferreira afirmou um dia, num programa da RTP (*Parabéns*, 1994), que a fadista Amália Rodrigues fez mais pela poesia do que muitos especialistas e estudiosos da área. Criar, interpretar e partilhar.

No livro *Ano de Morte de Ricardo Reis*, este heterónimo de Fernando Pessoa confidencia: “O que é preciso estar triste para me divertir assim” (SARAMAGO, 1984), reconhecendo-se nele o português de alma, ainda que se tenha expatriado espontaneamente no Brasil.

O próprio José Cardoso Pires teve de se exilar no Brasil por causa da perseguição da P.I.D.E. e deixar a família.

De igual modo, numa conjuntura política adversa em Espanha, José Luis Sampedro foi expulso da Universidade e teve de se exilar em Inglaterra no final dos anos sessenta. Foi breve o seu exílio, mas o suficiente para se socorrer da força do seu idioma para escrever.

Os valores culturais portugueses também estiveram sempre presentes e associados ao trabalho literário do escritor luso.

É exemplo a representação da obra teatral *O Render dos Heróis* de José Cardoso Pires que em palco acompanhada à guitarra por Carlos Paredes, um músico que acompanhou outros trabalhos de teatro e de cinema, nomeadamente as *Bodas de Sangue* e *A Casa de Bernarda Alba* de Federico Garcia Lorca.

3.7. A lucidez na experiência da criatividade do eu

Tomar consciência da realidade é a única maneira de compreendê-la.

E sabemos que pensar livremente sobre ela não é fácil, porque as ideias são muito contagiosas.

A fragilidade traumática psicofisiológica de José Cardoso Pires teve como consequência, a seu tempo, uma inusitada clareza de espírito. Curiosamente como o próprio Nietzsche considerou a seu próprio respeito: “Em meio a tonturas provocadas por enxaquecas de três dias, acompanhadas de terríveis catarros, eu possuía uma lucidez de dialético *par excellence*” (MARTON, Scarllett e Outros, 2014:292)

Da sua vontade de estar de boa saúde e de viver, Nietzsche criou a sua filosofia. Nietzsche começou nessa altura da sua vida a trabalhar sobre a origem do génio como espírito livre. Génio esse que seria alguém original e forte de espírito porque superaria as suas fraquezas, aceitando-as e transformando-as.

Foi o que José Cardoso Pires pretendeu ao escrever o *De Profundis, Valsa Lenta*. Não é apenas um testemunho invulgar na primeira pessoa de uma experiência traumática, mas um ato criativo para trazer a palavra à fluidez do pensamento e ao fluxo da consciência. Através da palavra conseguiu entrar na dimensão existencial onde vida e morte dialogam, a que ele chamou a morte branca. Ao escrever, o artista viajou a lugares para além de si próprio. (HUSTVEDT, 2012)

É um texto-lugar de conversação entre a consciência e o ser. E essa consciência luta pelo reconhecimento do indivíduo enquanto narrador da sua própria história.

A consciência do autor faz da criatividade a sua libertação.

Ao escrever o *De Profundis*, José Cardoso Pires assume a sua natureza humana incapaz de viver no presente do mundo do ser sem o conhecimento do mundo dos fenómenos e experiências, em particular as que viveu na primeira pessoa.

Se só conhecemos verdadeiramente uma coisa quando somos capazes de a descrever, este autor precisou de se descrever, e polifonicamente, para melhor se

reconhecer após a delicada viagem à desmemória. Tal como José Luis Sampedro no *Monte Sinai*. Eles dizem-nos que é mesmo preciso contar as histórias das coisas para que as consigamos discernir e reconhecer um dia como nossas. E, nestes casos, com a excelência da lucidez que distingue o génio.

“*Parece que tudo se passou independentemente de mim*” (in *Carta a Adolfo Casais Monteiro*, 13 jan.1935). Também Fernando Pessoa testemunha algo parecido com uma morte do seu ser indiviso: a sua experiência heteronímica da criatividade literária que reconhece claramente como sua. Um ser introspetivo que precisava de se expandir para se sentir à vontade para ser e criar livremente. A sua lucidez transparece das suas palavras escritas como espelho dos seus intensos momentos de introspetivos. Um poeta filósofo genial.

Os seres introspetivos criativos é o trabalho de Susan Cain, *Silêncio. O Poder dos Introspectivos Num Mundo que Não Para de Falar*, que ajuda a perceber a importância do silêncio na solidão dos génios.

O ato criativo é testemunhado de forma única, quando o autor genuinamente se observa no seu processo de escrita, num momento em que a discussão do pós-modernismo ainda ocupa lugar no âmbito das produções artísticas e intelectuais.

Anthony Percival, no seu *Escritores Ante El Espejo, Estudio de la Creatividad Literária*, recolheu significativos testemunhos na primeira pessoa no universo literário espanhol.

“José Cardoso Pires foi sem dúvida uma figura cimeira entre os melhores escritores portugueses do seu tempo. A sua linguagem é muito depurada, de um grande rigor, por vezes com conotações bem pessoais e intensamente sugestivas.” (*Público*, 28/10/98)

O talento para a escrita de José Cardoso Pires, em particular no percurso adiantado da sua atividade, é a explicação de Alexandre Castro Caldas, atual Diretor do Instituto de Ciências da Saúde da Universidade Católica Portuguesa, que igualmente acompanhou o seu caso.

[...] quando fazem estudos em indivíduos normais com as novas técnicas de activação cerebral, algumas regiões do hemisfério cerebral

esquerdo e raras do direito evidenciam-se durante a execução de tarefas verbais. (CALDAS, 2013:100)

Segundo a sua longa experiência de vida de escritor, este afirmou fazer todo sentido falar de inspiração, da qual boa parte do ato criativo resulta, aliada à vontade de criar e ao trabalho de execução, do ato em si. A inspiração despertada dentro do eu, ora espontaneamente, ora por autoindução, muitas vezes a partir de motivos externos ao seu autor. Nesta fase da sua vida, Urbano via-se frequentemente confrontado com o limite da vida que o inspirou a escrever um dos seus mais recentes livros *A Imensa Boca dessa Angústia*, cujo discurso autobiográfico testemunha o sofrimento físico causado pelos espasmos de angústia, sufocações, dores no peito de origem cardiovascular.

Questionado sobre o que é a consciência humana, respondeu que é o conhecimento que o homem tem de si próprio na sua relação com o mundo e do conceito culturalmente inevitável de Deus, embora se mantenha desvinculado a quaisquer confissões religiosas. Contudo, da mãe ganhou uma cultura religiosa que chegou a praticar em criança quando frequentou a catequese católica. Considerava-se agnóstico, mas com uma relação afetiva especial com a figura de Jesus, porque O via como um homem generoso, que soube acarinhar a prostituta. Urbano, firme nas suas convicções comunistas, respeitava os credos religiosos de qualquer pessoa. Acreditava, como homem de esquerda, nos princípios do marxismo e na justiça social.

A única coisa que tenho na minha idade é medo da morte. Mas não é por fazer cá muita falta... Não quero que me mantenham à tona deste planeta a fazer figuras tristes, Não fui tão mau quanto isso nesta vida [...]. Os negócios da morte são mortais. Não haveria advogados se não houvesse morte. A morte é um dos maiores negócios do mundo. (seleção de entrevistas a Filipa Melo a JCP entre 1996/1997, publicada no *JL-Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 4/11/1998).

José Cardoso Pires, que se considera ateu e o assumiu publicamente, mesmo depois do AVC que descreve, contudo imagina-se a ir ter com o seu amigo escritor e jornalista Fernando Assis Pacheco, num lugar depois da morte “Aqui para nós palpita-me que não vou tardar muito a ir ter contigo, é cá uma fé, e até já sei que te vou encontrar solitário, diante de uma folha branca, como o Maiakovski” (7/12/1997)

José Cardoso acha que os escritores são animais de curta duração. Por isso, não vale a pena correr atrás nem do público nem dos prémios.

José Cardoso Pires e José Luis Sampedro, cada um à sua maneira, são lúcidos críticos do mundo circundante e do fenómeno antropológico que é o Homem.

Contudo, José Luis Sampedro admite o fenómeno da reencarnação. Ele termina o livro precisamente com a ideia de que está a ficar na hora de recomeçar (ainda que o diga também com intenção de desdramatizar a morte e fazer esboçar um sorriso ao leitor).

Estes Josés são lucidamente a favor da dignificação do ato de morrer. Ambos defendem a eutanásia em casos necessários de libertar o doente do sofrimento e da humilhação.

O morrer a mim não me faz diferença nenhuma, desde que não me humilhem, desde que me tirem as dores, que é a obrigação da Medicina. A Medicina não anda cá só para curar, anda a ajudar a matar também, é fundamental. Por isso é que tenho uma grande admiração pela eutanásia, eu tenho um grande respeito pela morte ajudada, e um grande desprezo pelos tais heróis do sacrifício. (PEDROSA, 1999:127)

“Nadie es culpable y, sin acaso, el Creador. Todos somos inocentes. Es la ley la que crea los culpables al determinar lo que es delito.” (SAMPEDRO, Anexo 4. «Notas y Borradores 2.»)

CAPÍTULO 4 - Outro estudo comparativo de narrativas do eu, *De Profundis*, *Valsa Lenta* de José Cardoso Pires e *Vivir para Contarla* de Gabriel García Márquez

Recordar es fácil para quien tiene memoria...
Olvidar es difícil para quien tiene corazón... (G.G.M.)

A apresentação deste capítulo tem como propósito remeter para um potencial, ainda que embrionário, estudo comparativo ibero-americano cujo *corpus* tem uma matriz igualmente autobiográfica, em situação traumática dos dois autores, ambos vultos de grande maturidade literária e contemporâneos de conjunturas sociais e ideológicas com as suas similitudes.

A amizade entre estes dois vultos das letras latinas revelou-se de uma cumplicidade interessante, não apenas pela partilha da experiência jornalística e literária, que os aproximou da realidade e dos problemas sociais e humanos da sua gente, mas também pela popular coloquialidade que os caracteriza e engrandece porque resulta de uma profunda vivência de ambos, pensada e trabalhada num estilo próprio de aturado conhecimento da técnica narrativa literária. Embora não tenhamos encontrado (pelo menos até agora) correspondência escrita entre estes dois escritores, a sua amizade, conhecida e apreciada, foi-lhes fisicamente negada primeiramente com a morte de José Cardoso Pires. Contudo, o escritor colombiano, laureado com o prémio Nobel, também esteve afastado da atividade literária por razões de saúde de natureza cancerígena, que se agudizou com a perda irreversível da memória por uma progressiva demência senil. Morreu a 17 de abril de 2014, na cidade do México, com 87 anos, vítima de um cancro linfático.

Depois de *Vivir para Contarla* em 2002 ainda escreveu *Memoria de mis putas tristes* em 2004, sua última novela. Numa anterior ocasião, o escritor declarou ao seu biógrafo, Gerald Martín, que todos temos três vidas: uma pública, uma privada e uma secreta; mostrou-se disponível para lhe dar acesso à primeira, de vez em quando à segunda, mas nunca à terceira. A verdade é que nós sabemos que a relação de um leitor

com o seu escritor deve acontecer pelo que há de melhor no seu trabalho, que são os livros. E é a palavra escrita que o faz. Embora os momentos vivam da fisicalidade do ato de fala, a enunciação do sujeito não se reduz a cada dimensão circunscrita.

O texto literário guarda a memória e ainda os fragmentos de outros textos, num permanente diálogo. Esse discurso dialógico é móvel, não linear. “O texto não é o discurso de um sujeito imutável e pleno, prévio ou posterior ao discurso. O texto é o lugar onde o sujeito é posto em processo e, com ele, toda a sociedade, sua lógica, sua moral, sua economia.” (Perrone-Moisés, 1993:49).

No editorial que o jornalista José Carlos de Vasconcelos dedica a Gabriel García Márquez intitulado «Gabo, a vida (na) escrita» de maio de 2014, este afirma:

[...] Quem em Portugal tinha mais antiga e melhor relação ele era José Cardoso Pires. E recordo um jantar num restaurante de Alfama em que além dos dois, e respetivas mulheres, estiveram, pelo menos, o José Gomes Ferreira, que fazia anos nesse dia (9 de junho), o Carlos de Oliveira, o Augusto Abelaira e eu próprio. (J.C.VASCONCELOS, 2014:3)

Gabriel García Márquez veio de visita a Portugal pela segunda vez em 1983, mas desta vez incógnito durante três dias, para mostrar o país luso à mulher Mercedes. Contudo, ainda se deslocou à Associação 25 de Abril, almoçou com vários escritores, jantou uma vez com o Tenente-Coronel Melo Antunes e outra com o próprio José Carlos de Vasconcelos. Nos dois, sempre na companhia de José Cardoso Pires.

[...] Aliás, foi ainda com o autor de *O Delfim* que visitou *O Jornal* que eu dirigia. [...] falamos de muitas coisas, sobretudo literatura e política, sendo Gabo, ao contrário do que por vezes se dizia, um homem muito cordial, simpático, nada pretensioso, até um pouco tímido – e, embora sem falar muito, um bom conversador.

Gabriel García Márquez deixou de escrever, deixando por completar as suas memórias, cujo primeiro volume corresponde precisamente a *Vivir para Contarla*, que saiu no final de 2002.

Na caixa do espólio pessoal de José Cardoso Pires reservada ao universo do seu livro *De Profundis, Valsa Lenta*, encontrei escrita à mão, na sua bonita caligrafia pequena e confiante, uma curta e singela frase de Jorge Luís Borges que o autor português tencionaria destacar no seu livro *De profundis, valsa lenta*, que passo a citar:

“É sabido que a identidade pessoal reside na memória”. Jorge Luís Borges, que o escritor português admirava, beneficiou do *boom* cultural ibero-americano facilitado pelo êxito do próprio Gabriel García Márquez.

O livro do escritor português foi também um corajoso testemunho reconhecido e agraciado em 1997 com o prémio D.Diniz, da Fundação Casa de Mateus e com o prémio da Crítica do Centro Português da Associação Internacional de Críticos Literários. Só em 1999, um ano após a sua morte, o autor seria fotobiografado por Inês Pedrosa.

Gabo ou Gabito, como também foi tratado Gabriel García entre os seus amigos, abre a sua narrativa com a epígrafe: “*La vida no es la que uno vivió, sino la que uno recuerda y cómo la recuerda para contarla.*” Deste modo, revela logo à partida a sua clara intenção de neste livro recuperar um passado que tem consciência que está guardado e arrumado pela sua memória com involuntárias adaptações subjetivas, revivido de forma particular no momento de o recontar pela escrita, estando ainda sujeito a um inevitável olhar narrativo ajustado aos interesses dos seus fiéis leitores.

No caso do livro do autor português, a sua desmemória foi inesperada e temporária, provocada por um AVC que o próprio recorda dois anos depois, quando já tinha recuperado boa parte da sua memória identitária e factual.

José Cardoso Pires conta-nos, exultante:

Até que certa manhã acordo em claridade aberta com gargalhadas a crepitarem à minha volta. Dum momento para o outro, o sentido de presença. E tudo concreto, tudo vivo.(...) Sinto-me tomado de gratidão. Isto de alguém se recomeçar assim depois de nulo é algo que deslumbra e ultrapassa. (PIRES, 1997:46)

As duas obras escolhidas são intencional e inequivocamente autobiográficas, escritas na primeira pessoa; não obstante o sentido lato deste conceito que, segundo José Saramago, remete tudo o que qualquer autor escreve para o depósito autobiográfico.

No livro *De profundis, valsa lenta*, José Cardoso Pires narra na primeira pessoa a sua experiência temporária de perda *profunda* da memória circunscrita a Janeiro de 1995 que apelidou de “*viagem à desmemória*”, salpicada de alguma polifonia que lhe é característica, com oportuno recurso à despersonalização, entre 1ª e 3ª pessoas,

adequado à dramatização do tema. Em *Vivir para Contarla*, texto igualmente memorialístico, Gabriel García Márquez recorda vários momentos da sua vida passada, assumindo-se como biógrafo de si mesmo. No tempo mais recente do presente do texto português, o autor sente-se desconhecido de si próprio. Revela uma atitude de partilha inestimável e corajosa nas suas fragilidades de pós-convalescença, que foi uma estranha experiência de quase-morte, mesmo não tendo sido dolorosa, nem nula consciência. Contudo as suas enfermidades concorreram para o seu falecimento um ano depois da data deste testemunho, com a repetição de novo acidente vascular cerebral, então fatal.

Foram ambos escritores pioneiros. Cardoso Pires teve uma carreira reconhecidamente marcada por uma mistura de géneros, com uso da polifonia, fragmentação narrativa e metaficção, cujo expoente foi a obra *O Delfim* (1968). García Márquez está indissociavelmente ligado ao realismo mágico na literatura ibero-americana.

Em *De profundis, valsa lenta* está o autor, o “Eu, o Outro de mim, em viagem de passos perdidos e a interrogar-me se não estaria a caminhar para a loucura.”(p.45) A sua deambulação está visivelmente patente no testemunho sobre o papel da memória no curso da existência humana como elemento essencial para a identidade do eu e para a narrativa pessoal: “Sem memória esvai-se o presente que simultaneamente já é passado morto” (p. 25).

No prefácio deste livro, da autoria do seu médico especialista Dr. João Lobo Antunes, este alude à reduzida produção literária de outros autores que reconstrói estes testemunhos na primeira pessoa, que são naturalmente uma narrativa de exceção, porque, como metaforicamente afirma: “A razão é simples: é que ela [a doença] seca a fonte de onde brota o pensamento ou perturba o rio onde ele se escoa”. Para além do fator sorte que o mesmo médico alega, não deixa de apresentar uma segunda explicação mais refletida relacionada com a área cerebral que servia o escritor na sua arte e que seria mais musculada porque mais exercitada comparativamente com a generalidade dos seres humanos.

Para ilustrar esta comparação, passa a uma outra que remete o génio deste escritor para um génio igual ao seu, este da música, Wolfgang Amadeus Mozart, que, segundo ele, tinha a área auditiva do córtex cerebral hipertrofiada. *De profundis* é um

tema musical religioso conhecido de autoria de Mozart, integrado nas quinze missas muito apreciadas do século dezoito, a época clássica austríaca.

Apesar das diferentes interpretações musicais conhecidas com o mesmo título em diferentes épocas, a expressão latina *De profundis* é originalmente utilizada numa referência ao Salmo cento e trinta da Bíblia, no qual o salmista, em grande sofrimento, implora a Deus por misericórdia que, ao ser experimentada, leva a uma conceção mais profunda da divindade.

Cardoso Pires, não tendo sido um homem de causas religiosas, revela uma compreensão inefável da vida presente, em especial neste livro, que ele próprio associou indelevelmente à música de forma abrangente e estruturante, visível numa estética literária polifónica e híbrida: “Atentem, atentem nele: chegam amigos a visitá-lo mas ficam-lhe no limiar da recordação.”(p.39)

Implicitamente a sua experiência de colaborador na *Gazeta Musical e de todas as Artes* foi-lhe ferramenta útil para as suas incursões narrativas no mundo das sinfonias mentais e nas ficções pessoais. De resto, o título *De profundis, valsa lenta* é um pretexto de notação musical para este narrador oferecer ao leitor o texto como uma tessitura de notas soltas regidas pela valsa lenta do distanciamento e de parcial recuperação da consciência, despertada para contar o vivido com reconstruídos sentimentos, bela e breve, sentida e embalada consoante o talento e um leque de possibilidades interpretativas.

A perda da memória de si e dos outros num passado recente é uma espécie de dança memorialista requintada pela aproximação da morte branca, num mundo «afísico», rememorada pelo humano entretanto reconduzido à consciência da imaginação. Uso aqui a palavra imaginação no sentido da flexibilidade mental face à existência da vida, alimentada pelo sentido nas leituras possíveis, que sabemos nunca serem puramente objetivas, mas captadas e retidas segundo a clareza e afirmação de experiências entretanto vividas pelo próprio.

Apesar de José Cardoso Pires ser um caso intrigante a nível anatómico-funcional pelo facto de a memória não “viver” propriamente na zona lesada do escritor, segundo a opinião do seu médico, esta narrativa decorre branda, porque recorda momentos do

isolamento mental (a mente sem a sua memória), a perda de cada nome e um estado de indiferença no mundo dos sentidos e dos sentimentos.

Em *Vivir para Contarla*, Gabriel García Márquez, apesar de não estar limitado nas suas capacidades, embora conhecedor da perda de memória que se avizinha, dá-nos conta da noção subjetiva que o tempo imprime nos momentos das nossas recordações, a que ele chama de “mis falsos recuerdos” (p.59) perceptível em situações do quotidiano: “me sorprendió que la casa de la telegrafía no tenía nada que ver con la de mi recuerdo” (p.60) e alude à recorrente compulsão narrativa de qualquer narrador para reinventar uma nova história para cada enredo: “cada quien lo contaba con detalles nuevos, añadidos por su cuenta, hasta el punto de que las diversas versiones terminaban por ser distintas de la original.”(p.91).

Numa análise sequencial do texto, o autor a certa altura alude à sua aguda irreverência e espírito criativo, no caso em momentos difíceis, como em 1932 quando as tropas do Peru tomaram o extremo sul da Colômbia: “Para mi, en cambio, fue una de las épocas mas felices por lo que tuvo de desorden. Se rompió el rigor estéril de las escuelas y fue sustituido en las calles y en las casas por la creatividad popular.”(p.91)

Contar o que se vive ou viveu requer um exigente recurso à boa memória. No livro de José Cardoso Pires, ele afirma, na parte final que apelida de Entrelinhas duma Memória, o seguinte: “*Memória, Memória Descritiva* e, daí, *Memória duma Desmemória* poderia chamar-se a este relato”(p.65). Mas tanto o título do livro português como o do colombiano não contém explícita a palavra memória. Sabemos que, a rigor, é um conceito ainda em estudo pela neurociência, continuamente explorado na ficção, associado à narrativa pessoal. Proust, por exemplo, previne-nos sobre a forma como o tempo muda a memória, que deve ser tratado com cuidado e ceticismo.

Hoje a ciência está a descobrir a verdade molecular subjacente às teorias proustianas. A consciência é cada vez maior sobre a imperfeição das nossas lembranças de factos passados.

Gabriel García Márquez desde muito cedo se fixou na ideia de ser escritor. Um dia mostrou a um colega de tertúlia mais experiente um rascunho literário seu não concluído e decidiu recordar a sua reação, que passo a citar:

—Se ve que es un material todavía crudo, como es lógico —me dijo con una gran sencillez—. Pero va bien. Hizo algunos comentarios marginales sobre el manejo del tiempo, que era mi problema de vida o muerte, y sin duda el más difícil[...]Después de una serie de precisiones técnicas que no logré valorar por mi inexperiencia, me aconsejó[...]no muestre nunca a nadie el borrador de algo que esté escribiendo.(p.113/4)

É visível nos livros destes autores o jornalismo e a literatura, obviamente, como um trabalho concertado e uma vivência entretecida: “No iban a pasar muchos años sin que lo comprobara en carne propia, hasta llegar a creer como creo hoy más que nunca que novela y reportaje son hijos de una misma madre.”(*Vivir para Contarla*, p.256)

Um dos tópicos recorrentes deste livro é, sem dúvida, o seu percurso jornalístico e as dificuldades com que se debatiam aqueles que queriam fazer um jornalismo de qualidade, desafiando sérias adversidades. Por isso o jornal fundado que intitularam de *Crónica* começou com notícias sobre futebol e basebol por razões de projeção periodística.

Mas o seu gosto de contar histórias remonta à sua meninice, pois o pai: “[...]Tenía la costumbre de contarnos historias de la niñez en su pueblo natal, pero las repetía año con año para los nuevos nacidos, de modo que iban perdiendo gracia para los que ya las conocíamos. Hasta el punto de que los mayores nos levantábamos cuando empezaba a contarlas de sobremesa.”(p.124)

O trabalho editorial, para Gabo, era mais um exercício de literatura do que jornalismo: “Para entonces empezaba a acomodarme bien en el trabajo editorial, que siempre consideraba más como una forma de literatura que de periodismo.”(*Vivir para Contarla*, p.318)

E este gosto pelas histórias sobretudo aventureiras apontaram-lhe o aliciente caminho da 7ª arte, num tempo em que o cinema se afirmava, sobretudo o não nacional. No caso do cinema colombiano a sua indústria ao longo da história não foi uma produção contínua e com regular emprego de realizadores e técnicos. Durante as primeiras décadas do século XX ainda existiram algumas campanhas que tentaram manter um nível constante de produção, mas a falta de apoio económico e a forte concorrência estrangeira acabaram por estragar as iniciativas. Conta-nos: “Otra

conquista de aquella época fue el permiso de mi padre para ir solo a la matiné de los domingos en el teatro Colombia.”(p.126)

Foi um leitor frenético e muito sincero nas suas apreciações, como por exemplo quando falava do seu primeiro contacto com Dom Quixote, o grande expoente da literatura espanhola, a saber: “En cambio, mi lectura del Quijote me mereció siempre un capítulo aparte, porque no me causó la conmoción prevista por el maestro Casalins.”(p.134).

A música, tanto em Gabo como em Cardoso Pires, foi estruturante nas suas vidas. Diz-nos García Márquez:

Yo no sabía qué hacer de mi, hasta que en La Gloria se embarcó un grupo de estudiantes que armaban tríos y cuartetos en las noches, y cantaban hermosas serenatas con boleros de amor.[...] El tedio de mis horas libres encontró remedio por una razón del corazón: el que no canta no puede imaginarse lo que es el placer de cantar. (p.174)

A beleza artística foi timoneira do que as suas vidas tiveram de verdade. Mais do que qualquer hábil conhecimento das técnicas próprias para o exercício de cada expressão, que ambos desenvolveram com devoção, as suas palavras são intrínsecas à realidade mais dura, dotadas de um dinamismo narrativo muitas vezes poético. “Da mesa onde agora estou a escrever, sigo-me nesse discurso.[...]A princípio houve uma ou outra situação em que nos confundimos e fomos um só. Situações raríssimas, devo acrescentar, breves clarões de consciência.” (*De profundis, valsa lenta* p.27/8)

Esta fragmentação e insegurança de Cardoso Pires encontra algum paralelo na sinceridade ou franqueza de García Márquez quando confessa o inconfessável num escritor premiado: as suas dúvidas ortográficas.

[...] lo que más me afectó de la entrevista fue haberme enfrentado, una vez más, a mi drama personal con la ortografía. Nunca pude entenderlo.[...] Aún hoy, con diecisiete libros publicados, los correctores de mis pruebas de imprenta me honran con la galantería de corregir mis horrores de ortografía como simples erratas. (p.194)

Mas segundo as suas próprias palavras, García Márquez revelou-se, pelo acaso das circunstâncias, primeiramente um natural orador:

De modo que mi primer éxito público no fue como poeta ni novelista, sino como orador, y peor aún: como orador político. Desde entonces no hubo acto público del liceo en que no me subieran a un balcón, sólo que entonces eran discursos escritos y corregidos hasta el último aliento. (p.195)

Apesar da mentalidade cultural familiar dos dois escritores ser favorável à sua formação universitária, tanto José Cardoso Pires como Gabriel García Márquez não se dispuseram a concluir os seus cursos superiores. O interesse pela escrita literária revelou-se prioridade acima das respetivas áreas académicas que chegaram a frequentar, desprezando potenciais oportunidades profissionais (Cardoso Pires seriam as Matemáticas e Gabriel García Márquez o Direito). García Márquez confidencia, contudo, nas suas memórias as muitas dúvidas também nesta escolha de escritor:

La verdad sin adornos era que me faltaban ya la voluntad, la vocación, el orden, la plata y la ortografía para embarcarme en una carrera académica. [...] había de pasar todavía mucho tiempo antes de darme cuenta de que aun ese estado de derrota era propicio, porque no hay nada de este mundo ni del otro que no sea útil para un escritor. (*Vivir para Contarla*, p.213/4)

Segundo Gabriel García Márquez, no seu tempo de estudante a universidade era o lugar onde melhor se sentia o nível de incubação dos confrontos civis : “[...]era en la universidad donde más se sentía el pulso profundo de un país que estaba al borde de una nueva guerra civil al cabo de cuarenta y tantos años de paz armada.”(p.261)

E Gabo descreve magistralmente, neste livro, um ou outro cenário de guerra:

A principios de la semana había dejado a Bogotá chapaleando en un pantano de sangre y lodo, todavía con promontorios de cadáveres sin dueño abandonados entre escombros humeantes. De pronto, el mundo se había vuelto otro en Cartagena. No había rastros de la guerra que asolaba el país y me costaba trabajo creer que aquella soledad sin dolor, aquel mar incesante, aquella inmensa sensación de haber llegado me estaban sucediendo apenas una semana después en una misma vida. (p.298)

Cardoso Pires é também um escritor que no seu percurso conta inúmeros episódios de repressão e de censura da PIDE na prática em particular do jornalismo português em muitos dos seus livros. García Márquez lembra o recolher obrigatório em

tempo de guerra que, apesar de tudo, era furado pela necessidade do seu trabalho de cobertura jornalística. “La primera noche, como tantas otras, nos quedamos hasta el amanecer en el paseo de los Mártires, protegidos del toque de queda por nuestra condición de periodistas.”(p.313)

A dor e a resiliência são visíveis nos dois testemunhos literários latinos. É a luta, não apenas ensurdecadora da guerra militar ou civil, mas também a mais discreta e solitária, a do eu.

A genuinidade artística dos dois escritores manifesta-se igualmente na adoção do linguajar desinibido como tônica característica dos seus escritos, aprendidos e apreendidos no quotidiano da sua cultura popular “Lo que aprendí de Pepa Botero, con su jerga destapada, con su modo de decir las cosas de la vida común, me fue invaluable para una nueva retórica de la vida real.”(p.254)

E em *De profundis, Valsa Lenta*, embora sem gírias, temos as falas dos companheiros de hospital, que recorriam ao sarcasmo para espantar a própria morte, num humor tipicamente português.

Compreensivelmente, o livro de García Márquez está mais desenvolvido, pois conta a história da infância e juventude, entre 1927 e 1950, terminando o livro com a referência a uma carta de resposta a uma proposta sua de casamento para aquela que veio a ser a sua futura esposa. Ele concentra a atenção na família, na escola e nos primeiros anos como jornalista e escritor de contos e inclui numerosas referências a factos reais que inspiraram os seus romances que, de uma forma ou de outra, incluiu em *Cien Años de Soledad* e na *Crónica de una Muerte Anunciada*.

José Cardoso Pires, enquanto na direção das Edições Artísticas Fólio, com a coleção *Teatro de Vanguarda*, muito contribuiu para a revelação de trabalhos literários importantíssimos como a de Samuel Beckett, William Faulkner e Vladimir Maiakoshi.

Gabriel García Márquez apontou mesmo como seu mestre o escritor William Faulkner.

Os romancistas norte-americanos foram leitura de cabeceira para Cardoso Pires, como é o caso dos livros de Ernest Hemingway. Uma das epígrafes escolhidas no livro em estudo é de Mark Twain, a saber: «A notícia da minha morte é um exagero.», conteúdo de um telegrama à Associated Press. Para García Márquez são os norte-

americanos também os seus modelos: “[...] mucho de lo que me había parecido pedante o hermético en Joyce y Faulkner se me reveló entonces con una belleza y una sencillez aterradoras.”(p.355)

Los autores que me estimularon más para escribirla fueron los novelistas norteamericanos, y en especial los que me mandaron a Sucre los amigos de Barranquilla. (p.356)

Gabriel García Márquez termina o seu livro aludindo brevemente a uma estadia na Europa, em Genebra, que ele apelida de “[...] jornada inútil de desacuerdos internacionales” (p.471), durante a qual enviou uma carta de proposta de casamento à sua futura esposa. Dias depois recebeu a resposta, no hotel da cidade. Talvez não regressasse da Europa, se não a recebesse (e favorável, claro!).

No caso português, no último capítulo, este confidencia que se sentiu resgatado daquela que ele chamou a “ilha dos naufragos” (p.57).

CONCLUSÃO

A ordenação que a autobiografia – como em geral os gêneros que compõem o espaço biográfico – aporta, segundo Bakhtin, à consciência da própria vida (do escritor, do leitor) não supõe, no entanto, univocidade. Se há certo “revisionismo” da vida na escrita, essa poderá ser retomada mais de uma vez: várias versões da autobiografia, ou melhor, as atualizações periódicas que os gêneros mediáticos, como a entrevista, permitem desdobrar numa temporalidade casual e na comodidade do diálogo, que dispensa generosamente a inspiração. (ARFUCH, 2010:136)

Os escritores são aqueles que se entregam incondicionalmente à causa narrativa. Aqueles que contam mais e melhor as histórias. Para quê? E porque é que, de uma maneira ou de outra, contam sempre a sua própria história?

Leonor Arfuch cita Paul Ricoeur: “Contamos histórias porque afinal de contas as vidas humanas precisam e merecem ser contadas” (*Idem*, 2010:111)

Num mundo cada vez mais dominado pelo fenómeno da globalização, o espaço (auto)biográfico parece restituir aos biografados alguma identidade e, até, uma certa transcendência.

Neste ponto da nossa viagem pelo maravilhoso mundo da literatura, em convívio com a ciência, a música, a filosofia, o desenho e a arte em geral, sentimos que muito caminho há ainda a percorrer sobre esta temática do testemunho autobiográfico e a Literatura Comparada. É árduo o percurso do investigador comparatista, em especial quando opta pelos complexos atalhos da literatura em interdisciplinaridade.

Este trabalho no âmbito da tese de doutoramento quis dar seguimento ao interesse pela temática relacionada com a compreensão do *eu* na escrita do autor, auto(re)conhecendo-se perante a realidade do seu limite físico existencial. A apresentação feita dos conceitos de real e criatividade indiciam outros itens em aberto deste trabalho.

Conscientes da dimensão subjetiva do ato da escrita literária ao serviço da temática sobre a existência humana nas suas idiossincrasias, não obstante o necessário suporte científico, em particular da parte da neurociência, faz contudo sentido desenvolver o conhecimento do fenómeno da escrita do autor perante si próprio, num estudo literário comparado sobre as situações de proximidade com a morte segundo testemunho dos próprios.

A atividade literária presta um serviço importante à humanidade, na medida em que confronta o ser com as suas capacidades e limitações e abre um espaço individual à viagem mental, acompanhada de um olhar atento sobre o seu universo, disseminado pela leitura que dá vida ao texto.

O *Livro das Previsões*, citado em epígrafe n' *As Intermittências da Morte* pelo colega de profissão destes Josés ibéricos, o laureado José Saramago igualmente ibérico, revela particular sabedoria na humilde asserção de que “Saberemos cada vez menos o que é um ser humano” perante tal misteriosa natureza; ou na epígrafe de *Claraboia* do mesmo autor: “Em todas as almas, como em todas as casas, além da fachada, há um interior escondido” (Raul Brandão).

É esse interior escondido que cada um vai tentando desbravar pelo estudo e pelas vivências e gradual consciência de si. O Homem empenhado na construção da sua identidade pessoal e social vai investindo nas diferentes áreas do seu desenvolvimento cognitivo, criativo e socioafetivo...

Da cuidada reflexão que fizemos sobre a escolha desta temática para um trabalho de investigação desta amplitude, compreendemos que, à luz da psicologia social, observamos estas experiências alheias de quase-limite sentindo-as como potencialmente nossas ou de alguém afetivamente muito próximo de nós, e por isso nos sentimos impelidos a aprender com este tipo de testemunhos narrados na primeira pessoa com clara devoção entusiástica à causa literária.

No trabalho apresentámos o resultado da investigação com base no *corpus* escolhido: *De Profundis*, *Valsa Lenta* de José Cardoso Pires e *Monte Sinai* de José Luis Sampedro, que assenta no fenómeno da vital necessidade do escritor se reencontrar na escrita para testemunhar na primeira pessoa a experiência traumática que viveu e não esqueceu.

A receção das obras em estudo denota a grande curiosidade pública pela temática testemunhal da fronteira entre a vida e a morte no universo ibérico contemporâneo pelo desnudar da condição mortal do escritor na primeira pessoa, unindo-o ainda mais ao seu público, quiçá alargando-o, face a uma maturidade literária reconhecida.

Ambos são autores agradecidos à ciência pelo constante aprofundamento dos conhecimentos, progressos técnicos e éticos, que em muito zelaram pela sua integridade física. Ambos revelam a gratidão pelo diálogo genuíno e cúmplice entre o ato da escrita e o mundo da ciência, que torna possível testemunhos pessoais como os seus.

A memória é essa grande ferramenta identitária para o homem contar e se contar. Daí a relevância que tem para este trabalho. Só com ela é possível criar e partilhar experiências cognitivas, sensitivas, afetivas, sociais... como o riso, o som da música, o companheirismo, a palavra, a imagem, o sentimento, numa lucidez testemunhal única com que estes Josés nos quiseram e souberam presentear.

O canto do cisne está aqui representado na (quase) inevitável dádiva literária do homem-escritor que retorna e conta a sua experiência de despojamento de si e do desnudamento das certezas e das ambições mundanas perante o seu limite existencial.

A «Carta a um Amigo-Novo» (em anexo) escrita pelo neurocirurgião João Lobo Antunes a José Cardoso Pires permite um inovador enquadramento científico e humano do tema do livro *De Profundis, Valsa Lenta*, cujo autor conheceu o médico no próprio Hospital de Santa Maria onde este trabalhava e acolheu o homem de letras. O interesse e o propósito da missiva deram-lhe honras de Prefácio.

No *Monte Sinaí*, José Luis Sampedro retoma, nomeadamente, o conceito de fronteira que tão bem abordou e maravilhou o público no seu discurso de ingresso na Real Academia Española em 1991, em Madrid, e que faz parte do trabalho.

[...] nunca somos los mismos al regreso de tal frontera [...], como yo no lo soy después del *Sinaí*. [...] Es decir, cuando constate que he traspasado al fin del todo la frontera del *Sinaí* y que ya me encuentro el nuevo país: el de mi libertad.

Libertad, como siempre, condicionada, pero de otro modo.
(SAMPEDRO, 1998:70)

Apesar de, atualmente, José Cardoso Pires e José Luis Sampedro estarem fisicamente ausentes, à data da publicação dos seus testemunhos é inequívoco o seu sentimento de alegria de viver, num particular recobro de ânimo. Foram ambos muito críticos em relação ao sistema económico e político dos seus países. E, coerentemente, lutaram, cada um à sua maneira, pelas suas causas maiores, como a dignidade humana na sua liberdade de expressão individual e criadora, o respeito e apoio aos grupos sociais mais desprotegidos, o respeito pela identidade nacional, a educação dos jovens e a sua integração social e laboral. Deram provas do seu amor à sua gente e à sua terra, difundiram com seriedade os valores da cultura nacional e contribuíram fortemente para o enriquecimento do património humanístico, académico e artístico na sua dimensão nacional e ibérica.

Urbano Tavares Rodrigues, companheiro de letras e de causas de José Cardoso Pires, “numa temporalidade casual e na comodidade do diálogo”, amavelmente nos concedeu uma entrevista a 12 de junho de 2013, na sua casa em Lisboa, umas semanas antes de falecer com 89 anos (trabalhada no corpo do texto e reproduzida em áudio no anexo 2.). É um testemunho elevado de quem conhece a angústia da proximidade da morte, num contributo inestimável para compreender os testemunhos que constam do estudo comparativo das obras dos dois escritores ibéricos contemporâneos escolhidos para este trabalho.

Os escritores, e em geral os artistas, quando morrem fisicamente, é ao seu público que cabe mantê-los vivos para continuarem a inspirar e a proporcionar experiências de reflexão, de compreensão e de deleite.

“Deixa ficar a flor / a morte na gaveta / o tempo no degrau” (David Mourão-Ferreira).

“Não é preciso morrer para ver Deus.” (verso de música de Criolo, rapper brasileiro e cantor do MPB)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

OBRAS LITERÁRIAS - *CORPUS* de base

PIRES, José Cardoso, 1998. *De Profundis, Valsa Lenta*. 9ª ed., Lisboa: Publicações Dom Quixote.

SAMPEDRO, José Luis, 1998. *Monte Sinaí*. Barcelona: Plaza y Janés.

SAMPEDRO, José Luís, 2008. *La Ciencia y La Vida*. Barcelona: Plaza y Janés.

SAMPEDRO,

SAMPEDRO, José Luis, 1991. *Desde la Frontera*. Madrid: Imprenta Aguirre.

TESTEMUNHOS DE APOIO AO CORPUS PRINCIPAL

BAPTISTA, António Alçada, 2003. *A Cor dos Dias*. Lisboa: Editorial Presença.

Catálogo da *Exposição Antológica de Jaime Silva Pintura/Desenho* [1966-2011] de 12 de março a 27 de abril de 2013 na Sociedade Nacional de Belas-Artes.

DERRIDA, Jacques, 2004. *Morada - Maurice Blanchot*. Trad.: Silvina Rodrigues Lopes. Lisboa: Vendaval.

ESPANCA, Florbela, 1990. *Florbela Espanca Sonetos*. Lisboa: Biblioteca Ulisseia de Autores Portugueses.

GUIMARÃES, Fernando, 1988. *Poética do Saudosismo*. Lisboa: Editorial Presença.

HERTZ, RACHEL, 2002. «A naturalistic study of autobiographical memories evoked by olfactory and visual cues: Testing the Proustian hypothesis», Illinois: *American Journal of Psychology*, vol.115, nº 1, pp. 21-32.

PEDROSA, Inês, 1999. *Fotobiografia de José Cardoso Pires*. Lisboa: Dom Quixote.

- PIRES, José Cardoso, 1998. *Cardoso Pires por Cardoso Pires*. 9ª edição, Lisboa: Publicações D. Quixote.
- PIRES, José Cardoso, 1997. *Lisboa, Livro de Bordo - vozes, olhares, memorações*. Lisboa: Publicações Dom Quixote/Expo 98.
- QUEIRÓS, Eça, 1997. *Os Maias*. Lisboa: Livros de Bolso.
- RIBEIRO, António Lopes, 1945. «Variações Sobre o Fado Melopeia Sinistra ou Canção Nacional?», Lisboa: *Revista Panorama*, N.º 25.
- SARAMAGO, José, 2005. *As Intermitências da Morte*. Lisboa: Editorial Caminho.
- SARAMAGO, José, 2008. *A Viagem do Elefante*. 4ª edição, Lisboa: Editorial Caminho.
- SARAMAGO, José, 2011. *Claraboia*. Lisboa: Editorial Caminho.
- "O poeta é um fingidor (Nietzsche, Pessoa e outras coisas mais)". In *O POETA É UM FINGIDOR*. Lisboa: Ática, 1961, pp. 21-60. [Comun. ao IV Colóquio Internacional de Estudos Luso-Brasileiros, Salvador, 1959.]
- Jornal de Letras, Artes e Ideias*. N.º 1124 (novembro 2013), Lisboa: Medipress.
- Jornal de Letras, Artes e Ideias*. N.º 1137 (maio 2014), Lisboa: Medipress.
- MELO, Filipa, 2013. *Coração Duplo*. Lisboa: Bookoffice.
- Revista LER, n.º 72 (outubro de 2008), Lisboa: edição impressa.
- SAMPAIO, Gonçalo, 1910-1932. «As Origens do fado». Porto: Águia, Ano I, 1.ª Série.
- Vídeo *Grandes Livros – Episódio 3: “O Delfim”, José Cardoso Pires*, 2009, parte 1/6
- WILDE, Óscar, 2011. *Pensamentos de Óscar Wilde*. Lisboa: Relógio d'Água.

BIBLIOGRAFIA TEÓRICO-CRÍTICA

ABUÍN González, Anxo, TARRÍO Varela, Anxo, org., 2004. *Bases Metodológicas para una Historia Comparada das Literaturas da Península Ibérica*. Universidade de Santiago de Compostela.

ABREU, Maria Fernanda de, 2009. «Conocer América Latina: aportes desde la literatura y los estudios literarios (Gabriel García Márquez: Cómo un buen día la fábula se hace historia)», en H. Cairo y J. Pakkasvirta (comps.), *Estudiar América Latina: retos y perspectivas*, San José de Costa Rica: Alma Mater / Universidad de Costa Rica / Universidad Complutense de Madrid / Universidad de la República de Uruguay, pp.141-155.

ABREU, Maria Fernanda de, 2003. “De um Corvo e um Narrador Con(v)iventes: a Lisboa de José Cardoso Pires”. *José Cardoso Pires: Uma vírgula na paisagem*, organizado por Maria Lúcia Lepecki, Roma, Bulzoni Editore, pp. 129-137.

ABREU, Maria Fernanda de, 2005. *Entrevista com José Cardoso Pires*. *Semear* 11, Rio de Janeiro: Instituto Camões / PUC – Rio, p. 209 a 217.

AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel de, [s. d.]. *Teoria da Literatura*. São Paulo: Martins Fontes.

AGUIAR, M., 1932. *Obras Completas de Federico Nietzsche. El Eterno Retorno*. Tomo V. Madrid: Bolaños y Aguilar.

ANTUNES, António L., 1997. "Da Morte Com Humor. O espanto oferecido." in *Revista Visão*, Lisboa, 15 de Maio, pág. 102.

ANTUNES, João Lobo, 2012. *A Nova Medicina*. Lisboa: Relógio D'Água Editores.

ARFUCH, Leonor. 2010. *O Espaço Biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Tradução de Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ

ARNAUT, Ana Paula, 2009. *António Lobo Antunes*. Lisboa: Edições 70.

- BORGES, Jorge Luís, 1995. *Historia de la Eternidad*. Buenos Aires: Vial y Zona [1ª ed.: 1936].
- BAKHTIN, Mikhail, 1982. *Estética de la creación verbal*. Trad.: Tatiana Bubnova. México: Siglo Veintiuno.
- BARTHES, Roland, 1972. *Le degré zero de l'écriture*. Paris: Seuil.
- BOHM, David, 1988. *El Total y el Orden Implicado*. Barcelona: Editorial Kairós.
- BRUNEL, Pierre E. Outor, 2004. *Compêndio de Literatura Comparada*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- BRUNEL, Pierre, 1985. «Orientation de recherches et méthodes en littérature générale et comparée», Montpellier: *Actes du 15ème Congrès de la SFLGC* (Société Française de Littérature Générale et Comparée). t.I.
- BRUNEL, Pierre; PICHOS, Claude; ROUSSEAU, André-Michel, 2000. *Qu'est-ce que la littérature comparée?*. 2 éd., Paris: Armand Colin.
- BRUNEL, Pierre; CHEVREL, Yves, 1989. *Précis de littérature comparée*. Paris: Presses Universitaires de France.
- CABRAL, Eunice, 1999. *José Cardoso Pires – Representações do Mundo Social na Ficção (1958-82)*. Lisboa: Edições Cosmos.
- CALDAS, Alexandre Castro, 2013. *Uma viagem politicamente incorrecta ao cérebro humano*. Lisboa: Guerra & Paz.
- CAIN, SUSAN, 2012. *Silêncio. O Poder dos Introversos num Mundo que Não Para de Falar*. Lisboa: Temas e Debates.
- CAJAL, Santiago Ramón y, 1894. *Les Nouvelles Idées sur la fine Anatomie des centres Nerveux*. Paris.
- CARVALHAL, Tânia, 1986. *Literatura Comparada*. São Paulo: Ática.
- CASTAÑEDA, Carlos, 1968. *The Teachings of Don Juan: A Yaqui Way of Knowledge*. Califórnia: University of California Press.
- CHARON, Rita, 2006. *Narrative Medicine: Honoring the Stories of Illness*. New York: Oxford University Press.

CHEVREL, Yves, 1989. *Précis de littérature comparée*. Paris: Presses Universitaires de France.

CHEVREL, Yves, 1989. «Less études de réception» in *Précis de littérature compare*. Paris: Presses Universitaires de France.

CHEVREL, Yves, 1989. «Le texte étranger: la littérature traduite», in *Précis de littérature comparée*. Paris: Presses Universitaires de France.

COELHO, Eduardo Prado, 1986. “Cardoso Pires: o círculo dos círculos”, in *O Delfim*, 2.^aed.. Lisboa: Moraes Editores, 1977, pp. 9-24.

DAMÁSIO, António, 2010. *O Livro da Consciência*. Trad.: Luís Oliveira Santos. Maia: Temas e Debates. [Self Comes to Mind, Constructing the Conscious Brain. New York: Pantheon Books, 2010]

DE BONO, Edward, 1995. *Serious Creativity*. The Journal for Quality and Participation. 18. 12-12.

ÉTIEMBLE, René, 1963. *Comparaison n'est pas raison. La crise de la littérature comparée*. Paris: Gallimard, coll. Les Essais.

FERNANDES, Evaristo V., 2006. *Cérebro, Mente e Alma nos Bem-Estares e nas Saúdes*. Porto: Edipanta, Lda.

FIGUEIREDO, Fidelino, 1920. *A Crítica Literária como Ciência*. 3.^aedição. Lisboa: Livraria Clássica Editora.

FOUCAULT, Michel, 2005. *As Palavras e As Coisas*. Trad.: António Ramos Rosa. Lisboa: Edições 70, Lda. [*Les Mots et les Choses*. Paris: Gallimard, 1966].

FREITAS, Alexandre, 2008. «Desafios da Estética Comparada» in *XVIII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação (ANPPOM)*. Salvador: Anais do XVIII Congresso da ANPPOM.

FRENZ, Horst, 1971. «The art of translations» in *Comparative literature, method and perspective*. Newton P. Stallknecht & Horst Frenz, Southern Illinois University Press.

FREUD, Sigmund, 1948. *El yo y el ello*. Madrid: Biblioteca Nueva.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestes. La Littérature au second degree*. Paris: Seuil, coll, Point Essais.

- GEORGE, João Pedro, 2013. *O Que é um Escritor Maldito?, Estudo de Sociologia da Literatura*. Lisboa: Verbo.
- GIGNOUX, Anne-Claire, 2005. *Initiation à l'intertextualité*. Paris: Ellipses, “Thèmes & études”.
- GUILLÉN, Claudio, 1998. *Multiples Moradas. Ensayo de Literatura Comparada*. Barcelona: Tusquets Editores.
- GUILLÉN, Claudio, 2005. *Entre lo Uno y lo Diverso. Introducción a la Literatura Comparada (Ayer y hoy)*. Barcelona: Tusquets Editores.
- GUYARD, Marius-François, 1978. *La Littérature Comparée*. 6 éd. Paris: Presses Universitaires de France.
- HALBWACHS, Maurice, 1952. *Les Cadres Sociaux de la Mémoire*. Paris: Les Presses universitaires de France: Librairie Félix Alcan. [Première édition, 1925. Collection: Bibliothèque de philosophie contemporaine.]
- HALBWACHS, Maurice, 1950. *La Memoire Collective*. Paris: Presses Universitaires de Paris.
- HAWKING, Stephen, 1988. *A Brief History of Time*. London: Bantam Press. [Ed. em português: Gradiva].
- HENRIQUES, Mendo, BARROS, Nazaré, 2013. *Olá Consciência*. Carnaxide: Editora Objectiva.
- HUSTVEDT, Siri, 2012. *Living, Thinking, Looking*. New York: Picador.
- HUTCHEON, Linda, 1985. *Uma Teoria da Paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX*. Trad.: Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70.
- JAMES, William, 1890. *Principles of Psychology*, volume 2, (1950). E.U.A.: Dover Publications.
- JAUSS, Hans Robert, 1978. *Pour une esthétique de la réception*. Trad.: Claude Maillard. Paris: Gallimard, coll. Tell.
- KAISER, Gerhard R., 1980. *Introdução à Literatura Comparada*. Trad.: Teresa Alegre. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

- Kandel, Eric R., 2009. *Em Busca Da Memória: O Nascimento De Uma Nova Ciência Da Mente*. São Paulo: Companhia das Letras.
- KUNDERA, Milan, 2002. *A Arte do Romance*. Trad.: Luísa Feijó e Maria João Delgado. Lisboa: Publicações Dom Quixote. [*L'Art du Roman*. Paris: Gallimard, 1986]
- LEHRER, Jonah, 2007. *Proust era um Neurocientista*. Lisboa: Lua de Papel. [*Proust was a neuroscientist*. Seattle: Kindle Edition, 2007]
- LEPEKI, Maria Lúcia, 1977. *Ideologia e Imaginário. Ensaio sobre José Cardoso Pires*. Lisboa: Moraes Editores.
- LONGRE, Jean-Pierre, 1994. *Musique et littérature*. Paris: Bertrand-Lacoste, coll. Parcours de Lecture.
- LOPES, Teresa Rita, 2013. “Urbano, o professor de ar melancólico e romântico”. *JL – Jornal de Letras, Artes e Ideias*, nº 1124. Lisboa: Medipress, pp. 32-33.
- LOURENÇO, Eduardo, 1980. “Espelho sem Reflexo”, in *Corpo-Delito na Sala de Espelhos*,. Lisboa: Moraes Editores, pp. 13-20.
- LOURENÇO, Eduardo, 1994. *O Canto do Signo*. Lisboa: Biblioteca de Textos Universitários Nova Série.
- LOURENÇO, Eduardo, 2000. *O Labirinto da Saudade*. Lisboa: Gradiva.
- LOTMAN, IURI, 1978. *A estrutura do texto artístico*. Lisboa: Estampa.
- MACHADO, Álvaro Manuel; PAGEAUX; Daniel Henri, 2001. *Da Literatura Comparada à Teoria da Literatura*. 2ª ed., revista e aumentada. Lisboa: Editorial Presença.
- MACHADO, Álvaro Manuel, 2003. *Do Ocidente ao Oriente – Mitos, imagens, modelos*. Lisboa: Editorial Presença.
- MACHADO, Álvaro Manuel, 2001. «Repensando a Literatura Comparada: imagologia e Estudos Culturais», comunicação apresentada no IV Congresso Internacional da Associação Portuguesa de Literatura Comparada. Évora: Universidade de Évora.
- MÃE, Valter Hugo, 2014. “Modo de Amar”. *JL – Jornal de Letras, Artes e Ideias*, nº 1124. Lisboa: Medipress, p. 12.

- MANN, Thomas, 1979. *Goethe e Tolstoi*. Trad.: José Martins Garcia. Lisboa: Editora Arcádia.
- MARGATO, Izabel, 1999. “O Alegorista da Cidade (uma leitura de Lisboa, *Livro de Bordo – Vozes, Olhares, Memorações*), in *Actas do 3º Encontro de Professores de Português. Homenagem a Cardoso Pires*. Porto: Areal Editores, pp. 29-37.
- MARINHO, M^a Fátima, 2005. *Um Poço Sem Fundo, Novas Reflexões Sobre Literatura e História*. Porto: Campo das Letras.
- MARTIN, Geral, 2014. *Gabriel García Márquez, Una Via*. Barcelona: Debolsillo.
- MARTON, Scarlett e Outros (COORD.), 2014. *Sujeito, Décadence e Arte. Nietzsche e a Modernidade*. Lisboa: Tinta-da-china.
- MELO, João de, 2014. “Gabriel García Márquez”. *JL – Jornal de Letras, Artes e Ideias*, n.º 1124. Lisboa: Medipress, pp. 8-12.
- MENDES, João Maria, 2011. *Introdução às Intermedialidades*. Amadora: Escola Superior de Teatro e Cinema, Sebentas/Colecção Textos Fundamentais.
- MORÃO, Paula, 2002. “José Cardoso Pires: O Retrato em ‘Modo José’” *Colóquio/Letras*, n.º 159/160, Janeiro-Junho, 2002, pp. 299-312.
- NERY, Rui Vieira, 2012. *Para uma história do fado*. Lisboa: INCM.
- NIETZSCHE, Friedrich, 2002. *A Gaia Ciência*. 3^aed., Brasil: Hemus Editora. [*Die Fröhliche Wissenschaft*, Leipzig: Verlag von E.W. Fritzsche, 1887]
- NIETZSCHE, Friedrich, 1998. *Assim falava Zaratustra*. Trad.: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras. [*Also sprach Zarathustra*, Leipzig: Verlag von E.W. Fritzsche, 1883]
- NIETZSCHE, Friedrich, 1997. *Ecce Homo*. Trad.: José Marinho. Lisboa: Guimarães Editores. [*Ecce Homo-Wie Man Was Man Is*, Leipzig: Verlag von E.W. Fritzsche, 1908]
- OLIVEIRA, Marcelo, PETROV, Petar, 2012. *As Vozes da Balada: 30º Aniversário de Balada da Praia dos Cães, de José Cardoso Pires*. Lisboa: Ensaios Lusofonias.
- PAGEAUX, Daniel-Henri; conferência proferida na Sorbonne a 6 de Novembro de 1997, no quadro dos trabalhos do «Collège International de Littérature comparée»

- organizados por Pirre Brunel in *Revue de Littérature Comparée*, Paris: Université de Paris, 1998.
- PELLAUER, David, 2007. *Compreender Ricoeur*. Trad.: Marcus Penchel. Petrópolis: Editora Vozes. [A Guide for the Perplexed. New York: Continuum, 2007]
- PERCIVAL, Anthony (coord.), 1997. *Escritores ante el Espejo, estudio de la creatividad literária*. Barcelona: Lumen.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla, 1990. *Flores da Escrivantina*. São Paulo: Companhia das Letras.
- PESSOA, Fernando, 1986. *Escritos Íntimos, Cartas e Páginas Autobiográficas*. Org.: António Quadros. Lisboa: Publ. Europa-América.
- PESSOA, Fernando, 1995. *Mensagem*. Lisboa: Contexto Editora, Lda.
- PESSOA, Fernando, 2008. *Livro do Desassossego*. Edição de Richard Zenith. 3ª edição, Lisboa: Assírio & Alvim.
- PETROV, Petar, 2000. *O Realismo na Ficção de José Cardoso Pires e de Rubem Fonseca*. Lisboa: Difel.
- PIRES, José Cardoso, 1987. *Alexandra Alpha*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- POPPER, Karl R., 1959. *The Logic of Scientific Discovery*. London: Hutchinson.
- PORTELA FILHO, Artur, 1991. *Cardoso Pires por Cardoso Pires: entrevista de Artur Portela*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- RICOEUR, Paul, 1976. *Teoria da Interpretação*. Trad.: Artur Morão. Lisboa: Edições 70. [Interpretation Theory: Discourse and the Surplus of Meaning. Texas: Christian University Press, 1976]
- RICOEUR, Paul, 1984. *Temps et Récit II, La Configuration du Temps dans le Récit de Fiction*. Paris: Aux Éditions du Seuil.
- RICOEUR, Paul, 1986. *Ideologia e Utopia*. Trad.: Teresa Louro Perez. Lisboa: Edições 70. [Lectures on Ideology and Utopia. Chicago: University of Chicago Press, 1975]
- RICOEUR, Paul, 1988. *O Discurso da Acção*. Trad.: Artur Morão. Lisboa: Edições 70. [Le Discours de l'Action. Paris: Seuil, 1986]

- RICOEUR, Paul, 1991. *O Si Mesmo como um Outro*. Trad. Lucy Moreira César. Campinas: Papirus.
- RICOEUR, Paul, 2000. *A Identidade Narrativa e o Problema da Identidade Pessoal*. Trad. Carlos João Correia. *Arquipélago*, n. 7, p. 177-194.
- RICOEUR, Paul, 2000. *La Mémoire, L'Histoire, L'Oublie*. Paris: Seuil.
- RICOEUR, Paul, 2007. *Vivo até à Morte*. Trad.: Hugo Barros e Gonçalo Marcelo. Lisboa: Edições 70. [*Vivant jusqu'à la Mort: suivi de Fragments*. Paris: Seuil, 2007]
- ROBINSON, Ken, 2011. *Out of Our Minds, Learning to Be Creative*. United States: Courier Westford, Inc.
- RODRIGUES, Urbano Tavares, 2013. *O Livro Aberto de uma Vida Ímpar. Diálogos com José Jorge Letria*. Lisboa: Guerra e Paz Editores.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques, 1817. *Essai sur l'Origine des Langues*. Paris:édition A.Belin.
- QUEIRÓS, Regina. *Identidade e Criação em Nietzsche*. 1988. Lisboa: BN.
- SAMPEDRO e LUCAS, Jose Luis e Olga, 2009. *Escribir es Vivir*. Barcelona: Plaza y Janés.
- SANTOS, António, 2013. *O Contador de Retratos*. Lisboa: Âncora Editora.
- SANTOS, Boaventura Sousa, 2006. *Um Discurso sobre as Ciências*. Porto: Edições Afrontamento.
- SARAIVA, António J. Saraiva, 1980. *Luís de Camões-Estudo e Antologia*. 3ªed.. Lisboa: Livraria Bertrand.
- SEIXO, Maria Alzira, 1986. *A Palavra do Romance*. Lisboa: Horizonte.
- SOUSA, Sérgio Paulo Guimarães de, 2000. *Relações Intersemióticas entre o Cinema e a Literatura: adaptação cinematográfica e recepção literária do cinema*. Braga: Universidade do Minho.
- STEINER, George, 2001. «Lire en frontaliers», in *Passions impunies*. 2 ed. Paris: Gallimard, coll.Folio.
- TALEB, Nassim N., 2007. *O Cisne Negro*. Trad.: Sónia Oliveira. Lisboa: Publicações Dom Quixote. [*The Black Swan*. Abreu's System, 2007]

TINHORÃO, José Ramos, 1994. *Fado Dança do Brasil Cantar de Lisboa* Lisboa: Editorial Caminho.

TORRES, Alexandre Pinheiro, 1967. "Sociologia e significado do mundo romanesco de José Cardoso Pires", in *Romance: o Mundo em Equação*. Lisboa: Portugália Editora.

VENTURA, Mário, 1986. *Conversas*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.

WELLEK, René; WARREN, Austin, 1971. «La littérature et les autres arts» in *La Théorie littéraire*. Paris: Seuil.

VASCONCELOS, José Carlos de, HALPERN, Manuel, 2013. "Carlos do Carmo. Mais do que a minha casa, o fado é a minha vida". *JL – Jornal de Letras, Artes e Ideias*, nº 1124. Lisboa: Medipress, pp. 16-20.

REFERÊNCIAS SELECIONADAS A JOSÉ LUIS SAMPEDRO:

Fallece José Luis Sampedro, escritor, humanista y economista. Agencia EFE, abril 9 de 2013.

Muere José Luis Sampedro a los 96 años. ABC.es.

"El Nacional de las Letras premia el compromiso de Sampedro. El galardón, dotado con 40.000 euros, reconoce la trayectoria de un autor y su obra en cualquiera de las lenguas oficiales del Estado". *El País*, 29/11/2011.

SAMPEDRO, José Luis, 1991. "Desde la frontera" Discurso de ingreso. Madrid: Academia Real Española.

<<José Luis Sampedro, Enrique V. Iglesias y Luis M. Enciso, nuevos Doctores Honoris Causa por la UAH> Universidad de Alcalá. Consultado el 17 de junio de 2014

Página oficial de José Luis Sampedro. Clubecultura.com.

ANEXOS

ANEXO 1. Reprodução selecionada dos documentos inéditos em suporte papel sobre o *Monte Sinai* (correspondência, guia de boas-vindas do hospital Monte Sinai, preparação do livro/anotações).

ANEXO 2. 3 Caixas de CDs que acompanham este trabalho, mas em separado:

ENTREVISTA (1) - CD áudio com a gravação da entrevista ao escritor Urbano Tavares Rodrigues

ENTREVISTAS (2) - CD áudio com as gravações da entrevista a Olga Lucas e da entrevista a Ana Cardoso Pires

CD de reprodução da carta de onze páginas de João Lobo Antunes a José Cardoso Pires (do espólio na BN), publicada como prefácio.